&etc

JOÃO CÉSAR MONTEIRO

morituri te salutant

OS QUE VÃO MORRER SAÚDAM-TE



João César Monteiro segundo João Rodrigues

morituri te salutant

MORITURI TE SALUTANT é uma realização **& etc**
produzida por Publicações Culturais Engrenagem, Lda.
(Rua da Mãe d'Água, 13-2.°-Dt.°, Lisboa)
em co-edição com a Editora Arcádia, S.A.R.L.
(Campo de Santa Clara, 160-D, Lisboa).

Capa de João Vieira

morituri te salutant

«O CÉSAR TEM UMA GRANDE TELHA»
EIS O TÍTULO DESTE PREFÁCIO

O JOÃO CÉSAR é este em Portugal cineasta *impossível,* por intransigência ética e concomitante desfasamento (já político) com o que por cá vai contentando os chamados rigores, todos tão curto obstinados e de olhómetro a meia-distância, ou ainda menos, quanto a ganhunças-que--se-vejam & quejandas politiquices menores, malgré os enternecidos aplausos dos ao-mesmo.

O rapaz (isto sou eu a falar) foi bafejado com a ambição que pode matar o vilão (ou, mais que certo, mirrar as carnes, prejudicar de vez os charmes) mas caracteriza o Poeta na sua apregoada desmesura, que é afinal o sentido da medida, e na sua-self (humilde, despida) consciência: não se pode filmar (poetar) abaixo de homem, e de aí para cima só liberdade ou morte.

Temos pois um moralista (se católico, se materialista, se ambas as coisas em querela, venha o diabo e opte, que a minha bic recusa-se a votar) funambulando nesta linha de risco que separa o homem do epsilão.

Mas sintetizemos-lhe o rumo: se contradições há detectáveis no aqui e acolá das suas iras ou persecuções (truques de aprendiz de feiticeiro, direi, ou tentativas, frustes, de lançar

o barro à parede na esperteza ou esperança vã de ver pingar migalha na glote do sempre filme-a-haver), desconte-se à moral pronto-a-vestir o que soma à determinação do que importa. Nem todos os fins justificam todos os meios, mas lá que há fins que apelam para a justeza de alguns meios, há — desculpe-se a asserção parabólica. E se assim não fosse (venha exemplo à mão), como é que os homens viveriam sem manducar bichos e ervas, esses sacrificados, atendendo a que o maná celeste entrou em crise pelos vistos perpétua?

Parafraseando o Almada (José de isso - Negreiros, para os mais pequeninos), se o César não for por cinema (o dele, entendido como contribuição, mais poética que estética, para a História) não será, ele não se vê nem eu e outros o vêem, de outro modo.

Aqui uma Política, que muito embora assente no caso pessoal remete para a exemplaridade — como é da competência do artista (*). É ler-lhe as prosas, para se ficar sabendo do

(*) Falo em «caso pessoal» e em «artista» porque não gosto, decididamente, de abstracções numéricas ditas «massas» nem de tabus para mais vocabulares.

norte magnético que ao cinema cá do sítio conviria (proposta de cultura e não bodo aos pobres ad aeternum discentes, alavanca de progresso e não oportunismo furta-cores, acto vivencial orgânico e não comércio de pastilha elástica «cultural») & dos muitos & acidentados desvios & desvarios que o triste sofre por parte de pilotos infelizes, foliões mercadores e arrebitados falsos profetas.

Aqui, no César, a obstinação (lúcida até cegar, que não cega de nascença) dessa exemplaridade — por mais difícil de tragar que o modelo se apresente frente a curiosos e demais mirones.

Já não seria pouco.

Acresce porém o tal entendimento do cinema (eu prefiro dizer: da arte e ofício de filmar) como contribuição para a História, isto é, a aceitação conceptualizada e a prática sua-irmã-gémea de um conjunto de signos e sinais que obrigando a uma gramática e necessariamente a um estilo (a uma linguagem, logo a uma estética) equacionam o lugar e a vez, o tempo e o modo do produtor, bem como a sua dele leitura dos eventos e dos materiais, a respectiva manipulação (ou alquimia) e a resultante arriscada projecção. Das duas, uma:

ou se cheira o cu da História, servindo q. b. os apetites «ideológicos» de circunstância (que, note-se, na sua maioria, para serem «avançados», necessitam repetir, quase a papel químico, as ideologias e práticas políticas que a História-feita regista) ou, medindo-lhe o pulsar, se arrisca por inteiro numa tendência de devir. Isto é: se troca o compêndio, porventura seguro, pela aventura, ou apetite, do outro lado do espelho, do outro espaço do visível que é o mundo-a-haver.

Por aqui passa a Política, posto não passem, julgando o contrário, as obediências sacerdotais.

Claro: a carne é fraca, as tentações saltam de cada página assanhada que se lê. Ninguém gosta de perder o comboio-rápido da História. Outros dependurados lá vão, cantando e rindo. A habilidade substitui-se ao rigor. As muletas «culturais» e «ideológicas» substituem-se ao esforço do conhecimento. A rotina, ou a «audácia» já referenciada, substitui-se ao desafio exigente. O respeito (?) pelas «massas» substitui-se ao impulso maior de transformar o homem, para tanto desenxovalhando primeiro a cabecinha do mesmo, tão tacanha e tenebrosa. A gula da bilheteira, com todos os seus alibis, substitui-se à prática política do cinema — que o mesmo é

dizer: à prática de dar um sentido à vida, própria e dos outros, para o caso filmando.

Será necessário acrescentar que certo plano de uma laranja sobre a mesa, filmado pelo César, é de facto *político*, enquanto uma discussão «política» entre intelectuais, aviada por Telles e outros que telles, cheira a peido histórico e serve apenas para obliterar todo o juízo que se quer revolucionário, fornecendo dejectos a um consumidor irremediavelmente viciado?

Será necessário acrescentar que um texto de Ponge ou de Joyce, um excerto de Mozart, uma careta de criança, uma sombra na parede, um grito de actor, um pedaço de noite, uma barata no copo, um fotograma negro, um raccord imperfeito, um discurso improvisado no terreno do touro são no César elementos *insubstituíveis* de uma poética tão minuciosamente elaborada que só a mise-en-pratique ideológica, a integração visceral, a obsessiva experimentação alquímica dos materiais (estéticos) podem determinar?

Pois que aqui se deixe dito, para que conste.

*

Enquanto os filmes do César se não vêem (refiro-me aos «Sapatos» e a esse nocturno, esplendoroso, acidulado e voluptuoso momento operático que é «A Sagrada Família»), enquanto os senhores donos do negócio cinematográfico cá da terra não arriscam ocupar suas salas com filmes que não lhes dariam para o lagostim, eis o livro.

Julgo que, através dele, não será difícil detectar as traves-mestras que sustentam a obstinação moral e temporal, oficinal e artística do nosso homem. Também a sua luta pelo pãozinho (sua consubstanciação no real do filme) face à mafia das solenes mediocridades trepadoras. Ele há trinta cães a um osso (que a chicha vai para quem manda) e o simples aroma de resquício ósseo, migalha da partilha, já basta para fazer salivar o cineasta.

Assim entendo a rabiosidade dos textos que o dito fez publicar na folheca *& etc*, agora sem a prestimosa colaboração dos castos lápis censórios. Ou nem tanto ou não tanto assim os azimutes textuais, noutras publicações, se se curar de saber do uso da vergasta aplicado a Macedos e Laurocas; àqueles

por crime ético que não só não serve os próprios como desserve o alheio camarada (imperdoável dupla asneira, só atenuada pela brandura dos costumes e pela inexorável corrosão dos tempos...), a estes por ignorância e ingenuidades (demos de bom...) tais que só favorecem o crime, o crime social da asneira, o crime da asneira em função social.

Mais marcantes, todavia, da personalidade do bijagós a quem já chamaram, creio que então sem hipocrisia, «o Rimbaud do cinema português», são as sinópsis e as planificações dos dois enlatados filmes: não sendo cinema, elas são já o cinema do César, palavras (e silêncios, músicas) cujo sentido último — a sua encarnação na fita mágica — se deixa adivinhar. Um cinema cuja austeridade (Bresson? Straub? — ou do casamento católico-marxista) se funde com um teor de forte concentração místico-erótica (Renoir? Dreyer? — ou do casamento do sonho e da carne) e com aquele soberbo automatismo instintual que permite a irmandade libertária (Godard, quando anarquista?) com o que há de disciplinador no surrealismo (e voltaremos a Straub, ainda que por linhas sabidas travessas).

Como pano de fundo, as lusas mazelas: falta de trocos, amores no tinteiro, lutas de classes ao nível das fracturas

entre o arremedo de civilização e o provincianismo mental e cívico — tudo tão caseiro neste amor de família e a necessitar tanto de tratamento de choque (que se não descura)!

Não será pois de todo descabido ver-se nas palavras do César como que um teatro, assumidamente literário, do que no cinema dele já há.

E há igualmente pudor e veemência, amour fou e loucura ao milímetro, certas certezinhas e teoria dos contrários, cultura e contra-cultura, sacristia e exaltação, ironia desgastante e empenhamento em mitos maiores, ocidente e oriente, beleza e sujidade, guerra e paz, eros e morte, tradição e revolução, alma (máscara) e rosto — tudo e nada, tudo ou nada.

Meus senhores: peço desculpa das minhas pressas, mas sirvam elas como singelo convite ao espectáculo que vai seguir-se ao virar da página. Assistirão a uma escrita fascinante, cujo recorte classicista mais se acentua pelo uso da ruptura contrapontística assente na causticidade e no efeito-de-surpresa do malabarismo prosaico; assistirão à jonglerie e ao furor incendiado desde as unhas dos pés; ao gelo intelectualista e à ardorosa fremência dos sentidos; ao perecível que

tudo isto será e àquela maravilhosa maravilha que consiste em um homem acreditar que o grão de areia que é — imperfeito, incompleto, contraditório, esquisita máquina que(se) cria, e criando se destrói — vale de facto o universo por teimar-se no conhecimento, politizar-se na vivência e ainda catapultar a Utopia (que é o absoluto Real Poético) como proposição orfaica contra a treva secular.

Reduzindo: se palavras são palavras são palavras, se filmes são filmes são filmes, se trabalho é trabalho é trabalho, se corpo é corpo é corpo (tudo sujeito a envolvimentos classistas, aparelhos de produção, cientifismos materialistas, dialécticas históricas, etc. etc. — já se sabe, vem nos livros), uma crença é uma crença é uma crença. A arte não pode prescindir dela, o homem muito menos, e a História também lhe conhece o sopro vivificador, esse motor de arranque.

O César tem uma grande telha.

E saúda-nos, no ir estando.

Salvo erro ou omissão,

VITOR SILVA TAVARES

Porto, Novembro de 1974

I

O FILME DAS PALAVRAS

A LINHA DE DEMARCAÇÃO

> «A ambição dos jovens cineastas, inventando uma etiqueta chamada CINEMA NOVO, muleta para as suas limitações, será a sua perdição».
>
> ANTÓNIO DA CUNHA TELLES
> (produtor da Cine-Novo)

ADVERTÊNCIA: Vai para mais de um ano que redigi o texto, ora tornado público, sobre **7 Balas Para Selma**. Não voltei sequer a lê-lo, e não tenciono mudar uma vírgula que seja. Esta rigorosa disciplina de nada alterar fora do prazo que foi concedido à gestação das coisas aprende-se no cinema, e torna-se perigoso não a sustentar em tudo o mais. Quando se descobre que se errou um plano, no dia seguinte a ter sido filmado, há que arcar com o erro e não voltar mais a pensar na possibilidade de o corrigir. Também o que está escrito está escrito, e sobre o que, então, escrevi não tenho uma razoável nitidez. Ainda bem: era capaz de ceder ao desejo de submeter o texto a profundas alterações. Uma coisa, no entanto, gostaria de deixar bem explícita: a mediocridade que, por razões meramente estratégicas, assacava exclusivamente a **7 Balas Para Selma**, considero-a hoje extensiva a toda a obra de António de Macedo e isso apenas porque, entretanto, à margem de toda e qualquer espécie de protecção, se foram, apesar de tudo, criando condições que possibilitam o surgimento de um Cinema Novo em Portugal.

Um ano volvido, e sem o menor receio de que alguém se ria, é possível deixar aqui escrito o seguinte: **7 Balas Para Selma** começou por ser uma produção de António da Cunha Telles, que se lançou no empreendimento sacrificando o projecto de **Uma Abelha Na Chuva** de Fernando Lopes. Porém, o passado mês de Dezembro assinalou o terminus das fil-

magens do filme do Fernando, e a sua estreia não tardará muito. Será, portanto, a estreia festiva de uma dura jornada, ganha palmo a palmo, que compromete todas as pessoas empenhadas na sobrevivência de um cinema que seja prova de uma intransigente austeridade profissional.

Segue-se o texto, mas, antes, queria advertir o leitor que onde digo que nada tenho de pessoal contra o arq.º António de Macedo, deve ler-se precisamente o contrário.

Afinal, não resisti à tentação de alterar.

«7 BALAS PARA SELMA» DE ANTÓNIO DE MACEDO

«O sono da razão gera monstros»

GOYA

É DOLOROSO para um cidadão observar os estranhos fenómenos que se enxertam na realidade cultural portuguesa e, cada vez mais, lhe desfiguram o cariz. Dir-se-ia que aquilo que outrora era surpreendente excepção, passou, por via de tirânicos abusos, a ser norma (ou não será isto um vasto Entroncamento?) e codificado substituto das cívicas regras que são condição da árdua condição nossa.

Eis-nos chegados ao tempo do quanto pior melhor, diria o João Rodrigues se pudesse ter continuado a viver, a este estado de coisas insolúvel em que até os monstros não ofendem porque tiveram tratador que os amestrasse, e com um pouco de sorte consegue-se que nos venham comer à mão.

Não adianta sabermo-nos progressivamente espoliados, mas gostaríamos de afastar de vez a pequena Cassandra que nos faz pressentir o saque irremediável de todos os bens que por aí, talvez, ainda se tragam dissimulados.

Não nos move qualquer antipatia pessoal ao arquitecto António de Macedo, autor de um documentário assaz curioso

sobre ginástica de pausa, de uma longa-metragem **(Domingo à Tarde)** bastante cuidada, mau grado as objecções que se lhe possam apontar e, finalmente, de **7 Balas Para Selma,** que aqui nos traz sem a menor indignação particular. Que isso acontecesse era certamente o que o Sr. Macedo quereria, mas espectador ideal seu, confesso que não consigo ser. Devo mesmo elucidá-lo que se achasse que o empreendimento só o enterrava a si, não me daria sequer ao trabalho de o carpir. Digamos que por secura emocional. Mais que fazer do que pensar em si e nas suas fitas. O que, todavia, acontece é que numa altura em que contra tudo (o estado vigente) e contra todos (a idiotia dominante) ainda há quem se bata com maior ou menor arreganho, com maior ou menor desespero, mas com igual nobreza e isenção, por um cinema que seja expressão viva e verdadeira da anacrónica realidade que habitamos (não estou a falar de cine-clubes nem do Eng.° Gil), um filme como **7 Balas Para Selma** só pode ser encarado como empresa reaccionária, carregada de balas que se desfecham traiçoeiramente nas costas dos promotores de uma revolução cinematográfica em Portugal.

E isto porquê? perguntará o leitor que (como de costume) está a pensar que não é tanto assim, que o autor destas linhas é maluco com delírios persecutórios (o que, aliás, é verdade).

Antes de darmos resposta à questão, recapitulemos alguns pontos que constituem óbices maiores para a existência de um Cinema Novo em Portugal:

1 — Nunca se conseguiu criar no cinema nacional uma estrutura industrial suficientemente sólida.

Assim, os escassos produtos que se fabricam não obedecem a qualquer planificação económica e estão sujeitos aos caprichos de iniciativas mais ou menos aventurosas que, tarde ou cedo, se têm revelado deficitárias.

2 — Nunca se fez um estudo satisfatório do mercado, mas é de admitir que internamente não há condições (tese produtores-distribuidores-exibidores) para que o consumidor garanta a sobrevivência de quem lhe forneça produtos com exigências inabituais.

Podemos, contudo, aventar muito por alto que em cada 10 **Sarilhos de Fraldas** há 1 rentável e que filmes como **Verdes Anos** e **Belarmino** têm sensivelmente amortizado o custo da produção. Ressalta, e isso é que importa, que o facto de determinado filme de qualidade não ter perdido dinheiro, não significa dizer que ganhou e, por isso, torna-se quase indispensável o recurso a subvenções oficiais. Aos 18 de Fevereiro de 1948 é criado o Fundo do Cinema Nacional por decreto-lei n.° 2027 de que a seguir transcrevemos alguns artigos:

Art. 1.° — A fim de proteger, coordenar e estimular a produção do cinema nacional e tendo em atenção a sua função social e educativa, assim como os seus aspectos artístico e cultural, é criado o Fundo do Cinema Nacional.

Sobre a aplicação das disponibilidades do Fundo:

Art. 7.° — As disponibilidades do Fundo serão aplicadas:

1 — À concessão às entidades produtoras de filmes portugueses de subsídios destinados a cobrir parte do custo desses filmes;

3 — A prémios destinados a distinguir os filmes de maior mérito artístico e técnico e os artistas e técnicos que neles intervierem;

5 — A subsídios destinados a intensificar a produção de filmes de curta metragem, facilitando assim a revelação de novos valores da cinematografia nacional;

6 — À criação e instalação de uma cinemateca nacional;

Sobre a definição de filme português:

Art. 11.º — Só é considerado filme português, para efeito de protecção estabelecida nesta lei, aquele que obedecer cumulativamente às seguintes condições:

a) Ser falado em língua portuguesa;

b) Ser produzido em estúdios e laboratórios pertencentes ao Estado ou a empresas portuguesas instaladas em território português;

c) Ser representativo do espírito português, quer traduza a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva do povo, quer se inspire nos grandes temas da vida e da cultura universais.

Damos a seguir a lista oficial do Grande Prémio do Cinema atribuído pelo S. N. I. desde 1944 e «destinado ao melhor filme

português de longa metragem apresentado em cada ano, galardoando o produtor e o realizador.» Referiremos, a partir de 1963, a existência de outras produções concorrentes.

1944 — Jorge Brum do Canto e César de Sá pela realização do filme **Um Homem às Direitas.**

1945— António Lopes Ribeiro pela produção do filme **A Vizinha do Lado.**

1945— António Lopes Ribeiro pela produção do filme **Camões** e Leitão de Barros pela realização do mesmo filme.

1947 — Perdigão Queiroga pela realização do filme **O Fado.**

1953 — Jorge Brum do Canto pela realização do filme **Chaimite.**

1958 — Filipe Solms pela produção do filme **Rapsódia Portuguesa** e João Mendes pela realização do mesmo filme.

1959 — Henrique Campos pela realização do filme **A Luz Vem do Alto.**

1960 — Perdigão Queiroga pela realização do filme **As Pupilas do Sr. Reitor.**

1961 — Augusto Fraga pela realização do filme **Raça.**

1962 — Filipe Solms pela produção do filme **Retalhos da Vida de um Médico** e Jorge Brum do Canto pela realização do mesmo filme.

1963 — Não foi atribuído por nenhum dos filmes ter merecido tal distinção. Paulo Rocha realizou **Verdes Anos** (Prémio para a primeira obra no Festival de Locarno) e Manuel de Oliveira realizou **Acto da Primavera** (Grande Prémio do Festival dos Povos da cidade de Florença).

1964 — António da Cunha Telles pela produção do filme **AS Ilhas**

Encantadas e Carlos Villardebó pela realização do mesmo filme. Fernando Lopes realizou **Belarmino,** que obtém o prémio para a melhor fotografia.

1965 — Não foi atribuído por nenhum dos filmes ter merecido tal distinção. António de Macedo realizou **Domingo à Tarde.**

No que toca a subsídios, Paulo Rocha e Fernando Lopes nunca receberam nenhum, Manuel de Oliveira foi amplamente subsidiado para fazer **Acto da Primavera,** e António de Macedo recebeu um subsídio para **Domingo à Tarde,** depois do filme pronto, e um empréstimo reembolsável de 250 000$00 para **7 Balas Para Selma.**

Deixando ao leitor a tarefa de tirar conclusões de tudo isto, limitemo-nos ainda, e sem quaisquer comentários, a assinalar o facto importante de que desde que em 1957 se criou, como órgão oficial de Informação, a Rádio Televisão Portuguesa, o interesse das entidades governamentais pelas questões de cinemas decaiu quantitativamente, como por coincidência.

O que começa por nos entristecer no filme do arquitecto Macedo é a complacência do projecto. Pior: a pobre e vã complacência. Vem à memória o triste abandono da barregã a quem o cliente, no fim, não paga. E não pagar equivale a destruir a razão de ser do acto, a ser-se duplamente enganado. Tratava-se de executar a contento um sub-produto (pensavam os mentores do arquitecto) que continuasse o sucesso do filão Bond, e o arquitecto talvez tenha pensado que podia, a golpes de habilidade (ó vaidade), disfarçar a indigência da phinança produtora. Que ninguém ia enriquecer graças à espionagem internacional mais a

celulite das coxas da Florbela, adivinhava-se logo. Só me espanto é como os phinanceiros, que eram os principais interessados, se metem a fazer um filme que independentemente do facto de não dever ser feito (por razões morais) não podia ser feito (em termos da mais elementar rentabilidade) sem um investimento monstro e, portanto, incomportável com os recursos existentes. Mas, então, se este projecto assenta numa base falsa, se não era para enriquecer, para que e porque seria? Temos que a phinança, além de phinança é estúpida? Temos que o arquitecto, além de arquitecto é cineasta que os vai (Je les ai eu) enganar a todos? Só que (azar) o Bond já não está a dar tanto, mas dá ainda muito mais que os seus sub. Só que (azar ainda) o Macedo não é tão pau para toda a obra como isso e tem lá umas na cabeça que não se ajustam muito bem com aquilo que o público poderia aguardar. Aqui, convenhamos que a phinança escolheu o wrong man, mas também não tinha muito mais por onde escolher porque ainda há muito boa gente para quem «afinal o que importa não é bem o negócio...».

Um realizador que é solicitado para executar uma obra com intuitos tão eminentemente mercantis (apesar de aqui e além se dar ao luxo de juntar àquela salsada toda algo das suas obsessões privadas, ou melhor, das suas obsessivas infantilidades) e não consegue apanhar o público, falhando, portanto, o seu propósito, é um mau mercador, logo, um incompetente. As razões do fracasso devem-se, em meu entender, ao seguinte:

1 — à debilidade do argumento em que as situações se arrastam e repetem com mais ou menos variantes.

2 — a uma montagem que por inépcia faz constantemente saltar o ritmo das cenas de acção intensa.

Ex.: A violência do filme nunca repousa no movimento físico do actor no plano, mas no raccord que procura eliminá-lo.

3 — Numa impotência de erotizar a personagem incarnada por Florbela Queirós, aliás Sónia, aliás Selma, apesar das amiúdes tentativas frustes. Grandes planos da boca, seios, costas, pés, peças íntimas, etc. O modo como durante todo o filme é tratada como objecto de fruição erótica, mais acentua o carácter dessa frustração. E não há nada pior em cinema do que dar uma nega na vedeta. O plano em que Florbela ajuda a tirar os cadáveres do apartamento do Sinde Filipe, aliás Sérgio, e avança com o rabo quase até grande plano, além de ser repugnante (não o rabo, mas o olhar sobre), parece-me sintomático do que acabei de afirmar.

Diria ainda que o mais confrangedor é a sensação de **7 Balas Para Selma** ser o filme de um tipo vencido pelo sistema e que só é capaz de sobreviver colaborando com o sistema que o bate. Tragédia, só a da recusa integral. Não entendo a da abdicação, talvez por não ser tocado por piedoso catolicismo, nem isso grandemente importa. Importa, sim, a batalha comum por um Cinema Novo que o senhor Macedo desacredita com esta Selma escancarada a toda a inanidade, a permitir a risada fora de tempo de um público que, afinal, paga na mesma moeda o pouco respeito com que é tratado.

Falei atrás das obsessivas infantilidades do Sr. Arquitecto. É, com efeito, alarmante a ideia que António de Macedo se faz do mundo, das pessoas e do cinema, como não podia deixar de ser. Note-se que até penso que o arquitecto é apenas um pobre Diabo descontente com a judiciosa autoridade de Deus e para quem as luciferinas provocações são pretexto exibicionista para alertar a atenção do Todo Poderoso, mas sem que, por alguma vez, sejam postos em causa os fundamentos de uma Ordem que tão necessária lhe é.

Assim, a pretensa crueldade, a gratuita maldadezinha, são os embustes grosseiros de uma incapacidade bem mais terrível que é a de um homenzinho que se borra publicamente diante da morte (é neste exacto sentido que as suas obsessões me parecem pouco adultas) e que face a esse terror fundamental não encontra outra resposta que não seja a do espectáculo grotesco da sua própria imagem. Como a criança que pergunta: «ó mãe, a morte dói?» e a quem respondem: «não diga disparates e vá arrumar os brinquedos».

Talvez o arquitecto Macedo tenha encontrado na caricatura da reminiscência medieval a fórmula indolor, talvez o console a rebuscada invenção dos martírios que atravessam um filme que se estafa em lugares-comuns, em escassas e pouco inspiradas invenções, mas, apesar de tudo, gostaríamos de lhe perguntar: será que o amor dói assim tanto e tão insuportavelmente? Será que existir fora do conforto uterino é assim tão irremediável?

in «O Tempo e o Modo»
n.º 67, de Janeiro de 1969

«O PASSADO E O PRESENTE»

UM NECROFILME PORTUGUÊS DE MANUEL DE OLIVEIRA

DESCONTADOS os levianos fervores dos meus verdes anos (era o tempo em que se lia o Sadoul), nunca partilhei a admiração com que alguns dos meus colegas envolviam a obra de Manuel de Oliveira, nem nunca soube tirar dela qualquer humilde ensinamento. Num país em que a prática cinematográfica nunca deu frutos por aí além, sempre me quis parecer que as afinidades reinvindicadas por alguns novos cineastas eram, consciente ou inconscientemente, uma forma de atenuar sobretudo a sua profunda solidão cultural, inventando a obra de um antepassado ilustre, ainda que exemplarmente frustrado por carências disto ou daquilo. E já que andamos nesta vida só para arranjar sarilhos, também me parece que, não raras vezes, se serviram do nome e do prestígio de Manuel de Oliveira para fins pouco louváveis como, muito recentemente, num lamentável «documentário» sobre Sever do Vouga que, infelizmente, envolve outros nomes que não podem estar à mercê de empreendimentos daquele teor. Estou a pensar no Paulo Rocha, no Fernando Lopes e no Lopes Graça, e só não insisto nesse ponto por duas razões: porque me obriga a um longo desvio e porque me é penoso o simples facto de o mencionar.

Voltemos, pois, ao senhor Manuel de Oliveira. Fóssil portuense, lhe chamei eu, e, na verdade, torna-se-me difícil disfarçar uma certa decepção perante obras como **Aniki-Bobó,** erradamente considerado um precursor do neo-realismo italiano quando, na realidade, mais se aparenta com o intragável realismo poético à la Prévert, de muito pouca consequência, quer no plano cinematográfico quer no plano poético, e até mesmo o super-datado **Douro, faina fluvial.** Finalmente, há cerca de dois anos foi-me dado ver, um pouco por acaso, **A Caça,** e fiquei perplexo. É urgente rever o Oliveira, confirmar-lhe os fracassos, redescobrir-lhe o espantoso talento. A espantosa vitalidade também.

Que dizer, agora, de **O Passado e o Presente,** a não ser que, aos 62 anos, o mais jovem dos cineastas portugueses acaba de fazer o seu maior e mais inteligente filme, precisamente numa altura em que assistimos à triste e senil decadência dos velhos senhores do cinema (vide o Visconti ou o Bresson ou o Losey, por ex.)? Que dizer, agora, de um país que ignorou (e vai continuar a ignorar, senhores) com a maior das inocências, diga-se, um dos maiores cineastas da história do cinema? Senhor Oliveira: não se console com a desculpa das minhas culpas em relação à sua obra, porque nada lhe adiantam. Eu não sou o representante da nacional consciência cinematográfica e, para cúmulo, esclareço que me estou soberanamente nas tintas para o facto de o senhor ter ou não ter feito os filmes que lhe eram devidos. De filmes que não se fizeram não reza a história, e o fenómeno nem sequer tem um carácter estritamente local. Pelo contrário. Se isso sucede é porque esta sociedade não vale, diria o Straub, um peido de rã. Que o senhor tenha podido fazer o filme que fez, nas condições em

que o fez, é talvez o menor dos seus méritos e o mérito maior de um esforço colectivo que, de um modo ou de outro, acaba por englobar todos aqueles que se têm batido por uma dignificação do coitado do cinema português.

Sinto-me perfeitamente à vontade para dizer isto, pela simples razão de o meu contributo, nesse sentido, ter sido absolutamente nulo. Nunca quis, nem quero, dignificar coisa nenhuma e, muito menos, o cinema português.

Além do mais, e para simplificar, antipatizo consigo. Se quiser, é uma antipatia de classe, feroz e desdenhosa. Irremediável. Há ainda o seu inconcebível catolicismo de catequista que (diga-se) se traduz num humanismo bolorento e charlatão sempre que o senhor sacrifica o discurso cinematográfico a uma verborreia pseudo-literária para se dar ares de carpideira filosófica preocupada com os pecados do mundo. Lembra-se do final do **Acto da Primavera** e das conversações sobre o Bem e o Mal em A Caça? Se, ao menos, o senhor tivesse a justeza moral de um Rossellini... (*) Mas não tem. Tem outras coisas. A sua arte é uma arte do fingimento, não é a arte de um moralista, e quando finge uma moral é para melhor a destruir com uma finura e uma ironia que, na história da cultura portuguesa, talvez só tenha paralelo num Gil Vicente.

O Passado e o Presente é um filme desconcertante para uma burguesia com pretensões culturais, mas pode, e por paradoxal que pareça, reconciliar o cinema português com uma camada da

(*) A revisão recente dos filmes de Rossellini, aquando da Retrospectiva levada a efeito na Fundação Gulbenkian, não confirmou essa justeza moral.

pequena burguesia para quem o cinema é ainda entendido, não como processo cultural, mas como mero passatempo, passe a inexactidão da frase. Acredito piamente que **O Passado e o Presente** pode reconquistar aquele público que mantém sensivelmente as mesmas necessidades culturais que garantiram o êxito das velhas comédias portuguesas, na medida em que uma leitura de primeiro grau pode provocar o mal-entendido de o aparentar com os melhores exemplares (espera-se) desse cinema.

Mas há outro motivo para essa rejeição que é, de longe, mais importante e surpreendente: é que a burguesia não se reconhece nem se identifica (como acontecia, por exemplo, nesse mamarracho lelouchiano chamado **O Cerco**) num filme que, de artifício em artifício, a desfigura e artificiosamente a reinventa como expressão de um grotesco puramente teatral. Não só aquilo que os actores dizem é falso, como falsa é a maneira como o dizem. Sucede assim que conteúdo e forma dessa (falsa) qualidade reciprocamente se anulam como tal, assim de nós se distanciando, obrigando-nos a participar na instauração de um sentido outro que recusa (e de que maneira!) os códigos de leitura de um cinema tradicional.

O Passado e o Presente não é o reflexo de um mundo; é um mundo que a si próprio se espelha e objectiviza. As personagens do filme são espelhos de si próprios (e só) e com elas o uso dos espelhos perde a sua habitual função de objecto de um «décor» para introduzir uma dimensão especular que só admite, todavia, o seu próprio espectáculo. «Não há dúvida que estamos aqui», diz-se no começo do filme. Aqui, onde? Indubitavelmente, num filme.

A moderna crítica de cinema («Cahiers du Cinéma») viu muito justamente a apropriação que o cinema moderno tem feito de formas teatrais como uma tentativa de escapar a uma representação naturalista em que a reprodução do real condena fatalmente o cinema ao tipo de representação que mais favorece a ideologia dominante. A essa reabilitação do teatro (e não só) correspondeu o declínio (e o veto prematuro) de um cinema articulado sobre o exercício da «mise en scène». Que um senhor chamado Manuel de Oliveira apareça assim, sem mais nem menos, com um filme que, se não esgota, vem, pelo menos, ao encontro de muitas das pesquisas teóricas e práticas do cinema moderno sem ter perdido, antes pelo contrário, a elegância de formas e o virtuosismo de encenação do melhor cinema clássico, e tudo isso, ainda por cima, com uma simplicidade e um ar de como quem não querendo a coisa deixa a anos-luz de distância muito experimentalismo de ginjeira, parece-nos um acontecimento cuja importância e exacto significado transcendem de longe tudo aquilo que, neste momento, este pobre escriba, cuja função é apenas a de propor algumas pistas sem as sistematizar no plano teórico, possa dizer.

Meus bons senhores: para fazer passar (tornar audível) um texto que eu não ousaria ler em voz alta aos meus melhores inimigos (seria, aliás, redundante, até porque os meus melhores inimigos escrevem mal e filmam pior), não basta ser doido varrido. É preciso ser também absolutamente genial. Se estão recordados da musicalidade que a nossa (?) língua atingia no **Acto da Primavera**, que coisa é essa de pretender que o texto só possa ser redutível a uma expressão literária e não plástica e musical, como é o caso? Será que os nossos radiofónicos (radioafónicos) ouvidos

de portugueses já não distinguem, ao menos, que no filme de Oliveira se fala um português que nada tem a ver com o português que se fala nos restantes filmes nacionais?

Sistematicamente construído e organizado sobre a noção de duplo, **O Passado e o Presente** subtilmente se encerra no jogo da sua duplicidade. Jogo entre o que vê e o que é visto, entre o que mostra e o que esconde, **O Passado e o Presente** é, por excelência, o filme da **festa do olhar.** É, pois, a extensão e a qualidade do **olhar** que produz, regula e determina o movimento mais profundo e mais violento do filme: o movimento eminentemente erótico. Que me recorde, e se a memória não me trai, só encontro em toda a história do cinema um filme tão violentamente erótico como o filme de Manuel de Oliveira. Trata-se (curiosamente) do filme mais subestimado e incompreendido de Dreyer: **Gertrud.**

Fosse Georges Bataille vivo e o filme de Oliveira faria, por certo, as suas delícias. Ou não será dessa dialéctica da «aprovação da vida até na morte», tão cara a Bataille, que afinal nos fala o filme? E de que coisa nos falará o próprio título (O Passado e o Presente) a não ser da qualidade erótica que o discurso fílmico continuamente afirma e que é a de uma contínua transgressão que subverte não só os legalismos eróticos devidamente institucionalizados

(Gostaria, a este propósito, de mencionar a cena entre Noémia, mulher de Fernando, e Maurício. A tentativa de sedução, por parte de Maurício, esbarra na opção monogâmica de Noémia. Quer dizer: jogada sobre uma típica convenção dramática da comédia de costumes, a cena propõe-nos o convencional triunfo do bem sobre o mal, dos valores instituídos sobre a provocação que lhes é

feita, sempre, bem entendido, sem molestar a moral burguesa que os enquadra. Objectar-me-ão (mal) que Noémia e Fernando não são legalmente casados. Dar-me-ão, em suma, sensivelmente a mesma resposta que Noémia dá a Maurício e que eu, por particular incapacidade de método, cito de memória, fazendo uso de uma liberdade de que, desde já, peço desculpa ao autor do texto: — então você ainda não percebeu que nós somos divorciados e de que se, depois do divórcio, voltámos a viver juntos é porque gosto do homem com quem vivo?

Pois claro que gosta, mas isso vem apenas pôr a nu a monstruosidade contratual do casamento monogâmico para, mais fervorosamente, respeitabilizar a união amorosa que o casamento também é ou deveria ser. Uma conjugabilidade satisfeita tem um valor social tanto mais elevado quanto maior for o índice da solidez que exibe: estabilidade, equilíbrio, mútua fidelidade, quiçá mesmo perene exaltação afectuosa, são a aspiração do sonho burguês de felicidade e apresentam a face mais modelar e invejável de integração no «statu quo». Ou de como eu gosto de vos ver contentes, minhas gentes. Até aqui, se o filme fosse só isto era um desinteressante veículo de projecção de boas consciências, nada que nos possa inquietar. Que vemos, porém, a seguir a esta cena, que não conduza à sua radical destruição? Face a um espelho, Noémia olha o seu corpo, num fugaz plano (se não fosse fugaz, suprema sabedoria do tempo exacto, a carga significativa cristalizava-se em torno de si e anulava-lhe a irradiação dissonante e corruptora do discurso) cuja beleza é tão terrífica e perturbante (ao ponto de retirar todos os alibis da nossa boa consciência) que ainda que levássemos anos a inventariar-lhe a beleza nada teria-

mos dito da sua beleza. Num filme cuja inspiração é, por vezes, tão intensa que dá a sensação de querer constantemente escapar-se ao controle do autor, estamos aqui, talvez, perante um daqueles fenómenos em que os acasos da criação ultrapassam o próprio criador e, porque não dizê-lo?, se insurgem contra a sua própria ideologia.)

como abre perigosamente as portas de acesso à loucura e à morte? Repare-se, por exemplo, como a personagem do sedutor (mas não transgressor; as regras do adultério burguês nunca são quebradas, a não ser quando já não há adultério, e temos então uma transgressão cujo efeito não depende da causa) nunca olha para a personagem de Vanda nem, por um instante sequer, chega a tomá-la como objecto de caça erótica.

Manuel de Oliveira faz, no contexto português, parte da pequena minoria de cineastas católicos (os outros são o Paulo Rocha e, numa escala bem mais modesta, o autor destas linhas) para quem o acto de filmar implica a consciência de uma transgressão. Filmar é uma violência do olhar, uma profanação do real que tem por objectivo a restituição de uma imagem do **sagrado,** no sentido que Roger Caillois dá à palavra. Ora, essa imagem só pode ser traduzida em termos de arte, no que isso pressupõe de criação profundamente lúdica e profundamente ligada a um carácter religioso e primitivo. (No meu ver, reside aqui a relutância destes cineastas em mostrar os seus filmes antes do acto da criação se ter cumprido). Acontece, no entanto, que uma atitude dessa ordem se funda em **valores supérfluos** que precisamente se opõem aos valores de **proveito** engendrados pelo racionalismo positivista, não sendo por isso de espantar que, mau grado algumas episódicas consagrações por dever de ofício consagrador, este aristocrata que, muito saudavelmente, teima em se divertir como um doido à nossa custa regresse em breve ao torrão natal mais esquecido e incompreendido que nunca. O problema, de resto, é só este: o país tem (inexplicavelmente) um cineasta demasiado grande para o tamanho que tem. Portanto, das duas uma: ou alargam o território ou encurtam o cineasta. Como nos tempos que correm é difícil alargar um território, sugiro que se apequene o cineasta cortando-o às fatias e servindo-o frio ao público do Grande Auditório da Fundação Gulbenkian.

Resta dizer que, como todos os grandes e revolucionários filmes, também este tem o condão de desmascarar os imbecis e de propor uma lição de modernidade cinematográfica para quem a quiser e puder entender.

In «Diário de Lisboa» (Suplemento Literário) de 10 / Março / 1972.

A MINHA CERTIDÃO

NASCI aos 2 de Fevereiro de 1939, na Figueira da Foz.

Tive infância caprichosa e bem nutrida, no seio de uma família fortemente dominada pelo espírito, chamemos-lhe assim, da 1.ª República. Escusado será dizer que abundavam os dichotes anti-clericais, muito embora o meu pai desejasse que eu viesse a seguir a carreira eclesiástica. Em suma: não se percebia nada. Pelo menos à primeira vista.

Por volta dos 15 anos, fixei-me com a família em Lisboa, para poder prosseguir a minha medíocre odisseia liceal. Instalado no colégio do dr. Mário Soares, acabei por ser expulso ao contrair perigosíssima doença venérea. Pensei, então, que entre a política e as fraquezas da carne devia existir qualquer obscena incompatibilidade, e nunca mais fui visto na companhia de políticos.

Tendo finalmente conseguido dissipar toda a fortuna na satisfação de brutais apetites, o meu garboso pai veio a falecer vitimado por cruel ataque cardíaco, deixando-me, perplexo e sem um chavo, a coçar a cabeça. Era chegada a hora de dar o corpinho ao manifesto, como a maior parte das pessoas. Filho que era de meu pai, atravessei senhorialmente muitos e variados empregos, mas em breve me apercebi que já não podia olhar o mundo da mesma maneira. Fui até Paris para ensaiar até onde

me era possível ir. Não me era possível ir muito longe. Meses depois, «ayant connu pas mal de choses», era repatriado.

Em 1960, encontrei o sr. Seixas Santos, que teve a bondade de me ensinar um pouco do muito que sabe de cinema. O sr. Vasconcelos andava ao mesmo e parecia fazer progressos que, infelizmente (para ele), o futuro ainda não comprovou.

No ano seguinte, trabalhei como assistente de realização do sr. Perdigão Queiroga e admito que poderia ter aprendido mais qualquer coisinha se não tivesse sido tão presunçoso.

Em 1963, na injusta qualidade de bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, parti para Londres a fim de frequentar a London School of Film Technique. Suponho que nunca por aquela escola passou aluno tão mau, mas nesse passo não tive grandes culpas no cartório: é que de facto os ingleses não nasceram para o cinema. Aliás, ainda não percebi muito bem para que é que os ingleses nasceram. Deve com certeza ser pela mesma razão que nasceram os percevejos, as baratas e o pão integral, vulgo pão que o Diabo amassou. A estadia em Londres, essa foi extremamente divertida, sobretudo no salutar plano das doces amizades; contudo, no regresso à Pátria, o meu pavoroso aproveitamento escolar foi muito sentido, como vergonhosa acção, por provincianas carpideiras a quem nunca passará pelas cabeças, tão chorosas dos mal gastos dinheirinhos da Gulbenkian, que a estupidez e a incompetência assentam arraiais em qualquer parte do mundo, inclusive no coração de Londres, sob o pomposo nome de London School of Film Technique.

Em 1965, conheci o Paulo Rocha e os seus «Verdes Anos», o Fernando Lopes e o seu «Belarmino». Tomei-me de amizade

pelo Fernando e de amores pelo filme do senhor Rocha, cujos hábitos de anacoreta o tornavam pouco acessível.

Nesse mesmo ano, tentei pôr de pé um projecto de filme em 16 m/m intitulado «Quem espera por sapatos de defunto morre descalço». Dois dias de filmagens e rabinho entre as pernas. Falta de xis. Esse ano negro não findaria, no entanto, sem que deixasse a meio o primeiro filme publicitário que me enfiaram nas unhas: de como, graças ao Não-sei-quê, fazer desaparecer em três penadas o mau cheiro do sovaco, e me internassem num hospício para acalmar as febres.

De novo na vida civil, os meus excessos ultra-românticos, temperados pela mais nobre profundidade sentimental, tiveram enfim (ai filhas de Sidon) a justa consagração, o que não me livrou de amouchar durante um ano como escriba de Filmes Castello Lopes, Lda.

Em 1968, após um reconfortante período em que descobri que mães há muitas e pai só um, o celeste, dei mostras de, para além do instinto de conservação, possuir muitos outros bons instintos, e fui finalmente recomendado ao produtor Ricardo Malheiro. Foi, pois, na mais desregrada euforia que fiz o filmezinho sobre Dona Sophia. Pouco tempo volvido (ó desgraça!), o Malheiro ia à falência ou, o que vinha a dar ao mesmo, a falência ia ao Malheiro. Sem grande proveito, tentei ainda a publicidade. Desesperadamente. Três ou quatro filmes, uma viagem, hélas! à Guiné, e disse.

No ano seguinte, estimulado por algumas boas vontades (saudades), resolvi repegar no projecto «Quem espera por sapatos de defunto morre descalço», cujas filmagens se arrastaram

ao longo de dois anos. Numa altura em que eu já deitava o filme pelos olhos, a Fundação Gulbenkian concedeu-me (obrigadinho) um subsídio de $$$$$$$$$... 180 contos, divididos em 3 prestações. Aqui, tive a tentação de dar uma volta. Pedi ao Vasconcelos para filmar dois planos que faltavam ainda ao filme, e fui. Itália e a inevitável Paris. Esgotada a phinança, voltei para acabar o filme, receber a última prestação e partir outra vez, ora de comboio, ora à boleia, consoante a inspiração: Barcelona, Marselha, Florença, Milão, Como, Cernobbio, Paris.

Entretanto, o filme começou por ser relativamente mal recebido junto do Mecenas (quereriam ópera por 180 contos?), continuou pateado num festival no Sul de Espanha e foi friamente acolhido pelos críticos presentes em Nice, aquando da chamada Semaine du Jeune Cinéma Portugais. Foi pena, porque me teria dado jeito, sobretudo no que toca à fruição de algumas benesses locais, mas já que não pôde ser, paciência! Tirando isso, aproveitei a estadia niceoise para comprar um lindo fato de banho de duas peças com a nota de 100 francos que o João Bénard me emprestou, e ameacei partir uma garrafa de tinto na cabeça do Cunha Telles que, impensadamente, me chamou oportunista. Não sou uma natureza agressiva, antes pelo contrário, mas ser insultado por um manhoso negociante é coisa que me põe fora de mim. Detesto a promiscuidade e ensinaram-me a guardar escrupulosamente as distâncias. Por uma única e bem simples exigência: a de manter intacta e intocada a minha pessoa, para além da consciência de todos os meus erros e imperfeições. Levo, as mais das vezes, esta fantochada com o riso no costado, mas não é por acaso que, cada vez mais, me dou com menos pessoas.

Arrumados definitivamente os «Sapatos» iniciei, no Verão passado, «A Sagrada Família», que espero terminar por estes dias. Presumo que não lhe estará reservada melhor sorte que a do filme anterior, mas devo confessar que a considero uma experiência relativamente importante, se não, e com certeza que não, no plano global de um cinema português, pelo menos no plano particular do meu próprio cinema, e na exacta medida em que, por um lado, discute e corrige dialecticamente o filme anterior e, por outro, prepara já o filme seguinte.

O filme seguinte chama-se «A Tempestade» e será perpetrado numa Arrábida pintada a Robbialac se, como se espera, a edilidade local não levantar intransponíveis obstáculos. Quanto mais não seja, há que atender aos relevantes serviços que a prestimosa tinta, que é só a que mais pinta e que mais dura, tem prestado ao colorido da Nação.

Que pensar de tudo isto? Em primeiro lugar, que a vida está má para os pobres. Depois, que, nisto ou naquilo, vivemos todos muito ocupados, inclusive na falta de ocupação. Por último, que enquanto, pela parte que me toca, passo o tempo, como agora e aqui, a acariciar o meu dilatado egozinho e a fornecer de mim imagens razoavelmente aliciantes, como estas, existem pessoas bem mais obscuras que, discreta e devotamente, se vão ocupando de mim e do meu glorioso destino, o que, aliás, não é novo. Parece que tem sido uma constante da História.

Assim sendo, resta-me reconhecer a solidão moral de uma prática cinematográfica cavada na dupla recusa de ser uma espécie de carro de aluguer da classe exploradora e, o que é mais grave, de trocar essa profunda exigência por toda e qualquer forma de demagogia neo-fadista que transporte e venda a miserável ilusão de servir, por abusiva procuração, interesses que não são os seus.

in «& etc» n.º 4,
de 28/2/73

«A SAGRADA FAMÍLIA»

> **«Entre os meus inimigos, a burguesia não me interessa absolutamente nada, apesar dos seus esforços. Em contrapartida, o proletariado interessa-me, apesar da sua indiferença.»**
>
> **BERTOLT BRECHT**

ESTOU em vias, espera-se, de acabar um filme, ou seja: já com pouca discrição vou apontando os cornos para o admirável (sempre) filme novo, o que irá buscar seu sustento ao círculo mágico em que cabalisticamente se desenha «A Tempestade».

Não quero desmanchar prazeres, mas para mim um filme acaba com a tiragem das primeiras cópias síncronas. As fases seguintes, mais ou menos fatais, cujo objectivo maior se liga ao da pública exibição, inserem-se, como qualquer acto destinado a pública exibição, no puro domínio da vergonha. Julgo, no entanto, que o carácter traumático provocado pelo confronto do filme com a maior parte do seu inevitável e repugnante público tem, no meu singular caso particular, tendência para se agudizar progressivamente com a natural decantação a que a idade submete as linguagens e as limpa da ganga que as habita.

Chama-se este filme «A Sagrada Família», mas infelizmente nada tem a ver com a crítica aos novos hegelianos. Tem, quando

muito (e já não é mau), a ver obscuramente consigo próprio — **ein kleines musikspiel** — e, vá lá, com um fascinado temor apocalíptico que, sintomaticamente, o localiza como produto da má formação católica do autor, um acagaçado esquizoide sem eira nem voz, como convém ao bom tempero das cordas sensíveis e à higiénica preservação dos lugarejos comuns de tónica soi-disante progressista, melhor ou pior tolhida pela chamada elefantíase cultural. Por outras palavras (as do Brantôme), sou pela virtude da bela perna e pela beleza que ela tem.

Senhores: em boa verdade, quero que o filme se lixe e os senhores idem, com ou sem ele. O filme vai andando a 24 imagens por segundo. Eu é que já não ando nem desando.

Voltando ao dito, cumpre-me dizer, antes do mais, que tem sido penosamente produzido pelo Centro Português de Cinema, em condições suficientemente infames para me porem a espumar de raiva. Rancor de mendigo, para ser mais exacto. Ou de como certos filmes dificilmente se deixam cavalgar.

Filmado em 16 m/m preto e branco/som directo, é formado por 23 longuíssimos, na sua maioria, planos, e deverá vir a ter a duração de uma longa-metragem com tempo standard se, no entretanto, não me lixarem mais a vida. O seu custo não excede os cento e vinte contos, isto é: dez vezes menos, pelo menos, que as produções ditas normais (dentro das normas?) orgulhosamente saídas do Centro Português de Cinema.

Se eu não levasse (mas levo) em linha de conta os vexames por que passei, a incompetência profissional de um laboratório de imagem que, perante a passividade e absoluta complacência da entidade produtora, me obrigou a deitar para o lixo 40% do

material filmado em dois dias e meio, diria que, apesar de tudo, valeu a pena. Heureusement, ça se voit! Do que foi o trabalho com os actores falarei em outra ocasião, se me ocorrer algo que o justifique. Por ora, basta dizer que parti do princípio (saudável) que sabia muito menos do que aquilo que eles sabiam do seu próprio ofício. A prática confirmou-me essa suspeita. A seguir a essa verificação, pareceu-me da mais elementar sensatez ficar sentadinho a vê-los exercitarem-se. Uma vez que, ao longo dos ensaios se mostravam bastante capazes de produzir um determinado jogo, tratava-se apenas de evitar que esse jogo fosse dominado e viciado pelo ego de cada um, recalcando um eventual dizer de si, e passasse a obedecer somente à articulação necessária ao filme. Não me compete, como é óbvio, valorizar o resultado, mas não quero deixar de render as minhas homenagens às criaturas que tiveram a santa paciência de me aturar. Como diz o Helder, actores são (foram) seres em estado de graça. Mal pagos também. Eles e eu, que, aliás, ainda só recebi uns míseros patacos.

Posto isto, acho que vou deixar de ser sócio do Centro Português de Cinema. Não tenho nada, excepção feita à minoria católica, a ver com aquela gente e, se outras razões não houvera, essa bastar-me-ia.

Além do mais, transformei-me num poço de inveja. Neste momento, devo ser até o sócio mais invejoso daquele Centro. Mesmo mais que o Vasconcelos e o Fonseca juntos. Acontece que, hoje em dia, já me dói ver tipos com muito menos talento do que eu e até (ó céus!) sem talento nenhum, a sacarem mil e mil e upa para os seus filmezecos. Eu sei que o idiota do Lauro

é mais reconfortante do que a sopa dos pobres, mas que diabo! ser servido pela prosa da bestiaga não é vida que se deseje!

Eu ao Lopes (que remédio!) perdoo todas as ofensas, bem assim como ao senhor Rocha, ao Seixas e ao Velho, mas aos outros que não só fazem filmes medonhos (a propósito: já não sou sócio do Sindicato) como tentam estrangular todas as tentativas para arrancar este desgraçado cinema à sua «apagada e vil tristeza», que fazer a não ser sugerir que mudem de ramo por causa de tipos mais novos que estão estupidamente à espera?

Que eu saiba, e para mencionar apenas pessoas que, à partida, são fatalmente incapazes de fabricar produto bichoso, há pelo menos a Luiza Neto Jorge, o Carlos de Oliveira, o Nuno Bragança, o Nuno Júdice e o Jorge Silva Melo que, com o ar de quem não quer a coisa (o melhor e mais simpático dos ares), não desdenhariam fazer o gostinho ao dedo.

Convenhamos que se, por um lado, não seria de má política o Centro dirigir-lhes sedutoras propostas, por outro tornaria com toda a certeza a convivência cinematográfica bem mais interessante e fecunda.

Andar no cinema para ser contaminado por gravíssimos defeitos de carácter não é coisa que se faça a um velho católico e apostólico e romano. Não acredito que se possam fazer bons filmes em pecado mortal e, por isso, espanta-me que a cólera do Senhor não se tenha ainda abatido sobre mim. É certo que o Senhor conhece a extrema pobreza em que vivo e, não obstante os caminhos da perdição serem infinitos, tem-me guiado certeiramente no exercício da minha arte. Por quanto tempo, meu Salvador, me concedereis a mim, tão indigno de Ti, o dom do canto?

Como poderei louvar o Senhor em terra estranha?

Talvez volte a falar nestes tristes eventos se, entrementes, pouca-terra, pouca-terra, não for visto a apanhar rapidamente uma carruagem do Sud.

Com efeito, não morro de saudades por ti, mas às vezes tenho-as. Bem suaves. À Portuguesa. Entre uma distracção e outra quase distracção. Gostava de te ver, digo eu. Mas ver-te onde e porquê ver-te? Ver-te ao colo, em aprumada, atleticazinha capacidade? Ver-te, onda a onda, como furor de poema e poema de fervor, no Mittelding tão buscado pelo Wolfgang Amadeus em crueldade e credulidade? Poça! (Voc. interjectivo nortenho).

Fiz 34 anos — Aquário pleno — e no meu sonho filmo a pedra. Bem. A minha actriz ofereceu-me umas lindas calças de veludo negro. Pareço (suono) um artista da cintura para baixo e um taciturno lusíada (ai do coitado) da dita para cima. Ele ainda há boa gente, bem boa e bem paciente.

A pobre, essa, ofereceu-me uma cigarrilha. Não era grande coisa, mas fumou-se.

Estive assim largos minutos entregue aos benefícios do tabaco e não pude impedir-me de pensar: tudo o que me é alheio na terra o deixo.

Acabara, nesse instante, de aprender a arte da voracidade e foi para dar notícia disso que escrevi este texto, aqui o depositei & etc.

in «& etc» n.º 4,
de 28/2/73

RELATÓRIO CAMBODJIANO

«O Joe! Can't producers ever be wrong?
I'm a good writer, honest!»

Francis Scott Fitzgerald

A estátua: «Pentiti, cangia vita!
È l'ultimo momento!»
Dom João: «No, no, ch'io non mi penta!
Vanne lontan da me!»
A estátua: «Pentiti, scellerato!»
Dom João: «No, vecchio infatuato!»

Mozart — Da Ponte

1.º DIA

O DIA MAIS AGRADÁVEL, quando se acaba um filme é, diga-se o que se disser, o dia do pagamento.

«Quantus tremor est futurus
Quanto judex est venturus
Cuncta stricte discussurus»

Actividade (quando é) de privilegiados (quando o são) não se poderá, em rigor, dizer que o cinema dê margem para grandes razões de queixa, sobretudo para quem conseguir deixar de ser o centro do mundo e pensar nas chamadas desgraças alheias.

Por qualquer perversa debilidade nunca me sucedeu sentir na pele as desgraças alheias, não sei muito bem se por ser incapaz de reconhecer a qualidade do alheio, se por na minha pobre consciência se demarcar confusamente a extensão que me separa dos outros. Por outras palavras, estou a chocar uma esplendorosa esquizofrenia, mas uma vez que o buraco está aberto trata-se de, fascinadamente, ir catando nele até ao fundo.

Como partilhar, então, esta súbita alegria — danço até às lágrimas — de sentir em o meu privado bolso o aconchego, irrisório para alguns, mas não trôpegos, de um cheque de 12.500$00 (embora ainda tenha a haver 6.382$90) c/ a cobertura da Direcção do Centro Português de Cinema, se eu sei que a maior parte da população civil deste país nunca conheceu esta particular forma de lubricidade, a não ser numa tão desprezível escala que talvez me desse vontade de rir se nunca tivesse ouvido o amplo riso do explorador a esvoaçar em redor da minha carcaça de explorado.

Acabei, pois, um filme-esmola e, como me compete, sou obrigado a dizer obrigadinho, meus bons senhores. Não quero mais sarilhos e juro que, desta vez, vou ter juízo na má cabeça. Estou mesmo cansado a sério. Um filme é desgastante como o raio que o parta. Dantes, os pássaros eram eternamente alados porque só ascendiam à sabedoria integral do voo depois de as asas se terem rompido. Havia a crença de que «tudo estava no todo e reciprocamente». Do que eu preciso, agora, é de sopas e descanso.

Indecisão: olá! Vou a Londres comprar a gravação do Don Giovanni pelo Giulini ou deixar-me-ei tentar pelo mágico fascínio

das belezas orientais, tal como vêm evocadas nos tubos do creme bronzaline?

Caras ou coroas e, graças às coroas, cá estou, acabadinho de chegar a Phnom-Penh.

Mal tive tempo para tomar um banho e mudar de roupa. Conservo ainda, um tanto enxovalhado é certo, o meu velho traje civil e lisboeta, afeito aos rigores da invernia, mas, logo que possa, tenciono desembaraçar-me das calças de artista que, diga-se, foram compradas num saldo das Picoas e são de péssima qualidade. Metem vento por todos os lados e assim não pode ser. Queria umas que fossem simultaneamente distintas, leves, práticas, bem talhadas, quentes no frio, frias no quente, e de vinco permanente. Estas parecem uma autêntica rodilha. Banho, nem pensar, por ora, apesar de, durante o voo, a hospedeira de bordo se ter visto na necessidade de desinfectar a cabine. Felizmente, a maior parte dos passageiros eram ingleses reformados com destino a Hong-Kong e pensaram que o fedor provinha de três pobres indianos com ar de vendedores de mexilhão que, silenciosamente, seguiam num cantinho. Nada, porém, que pudesse chegar ao sovaco do nosso metro, o querido sovaco tão «poeticamente» farejado por alguns jovens, na fase da psicoterapia «revolucionária». Caladinho que nem um rato, entreguei-me a piedosas leituras e, assim que a atmosfera se desanuviou um pouco, fui à casinha perfumar-me o melhor que pude. Alfazema, se não estou em erro. Não havia Roger Gallet; havia, isso sim, vestígios de ali terem desaguado os monhés. Roxo de indignação, disse de mim para mim: «ai ele é isso? vou já fazer muito pior!». Portei-me selvaticamente, na convicção de que os indianos iriam pagá-las

todas, mas, mal tinha acabado de voltar ao meu lugar, senti que me tocavam nas costas. Em voz severa baixa, quase encostada à minha melhor orelha, a hospedeira (devia ser católica, formada no antigo culto) quis saber se eu costumava fazer aquilo em minha casa. Apontei-lhe a direcção dos indianos, mas estes haviam-se evaporado: os lugares estavam vazios. Deixara de existir culpa; só havia aquela piolhosa, que, ainda por cima, não era a escatófaga da minha vida, a chagar-me. Já estou servido e gosto.

Voltando ao banho, acontece que, parecendo eu, por via do feroz ataque de hemorróidas que me sobreveio depois da noite das lulas c/ presunto no Polícia, uma couve-flor, não podia, em boa verdade, agravar a travessa adversidade com o bom banho quentinho que a medicina tem por contra-indicado no rápido alívio da maleita. Antes porco, o-que-quiserem, que hortaliça e hortelão de mim mesmo, além de que tenho experimentado melhoras.

Hoje esteve sol — que é da luz doirada dos novembros que nunca filmei?, — temperatura amena, não obstante o brusco arrefecimento nocturno, e não caíram bombas sobre a cidade. Foi pena. Com o azar que tenho, se calhar só caem depois da minha partida. Para já, consegui arranjar, no mercado negro, uma colecção de bilhetes postais com bombas a cair. Muito procuradas pelos turistas estas colecções. Patrióticos hinos exortam a população a chupar o turista até ao tutano, o que, pelo menos, constitui uma disciplina de integral dedicação. Às vezes o populacho excede-se e chupa tanto que o turista é, por completo, absorvido, podendo dar ao recém-chegado a falsa impressão de que não existe turismo. Existe, sim, e de que maneira! A prova é que a população, volta que não volta, pode ser surpreendida a lamber os beiços. Crianças e tudo!

Pude até apurar, em fugazes conversas, que a florescente indústria local passará, num futuro próximo, a produzir em larga escala — pressente-se já o frenesi expansionista — bilhetes postais com turistas impressos **au vif** e tão chupados, tão chupados que, desarmado, o olho humano não poderá aperceber-se do motivo do postal. Não se tratando propriamente de pastelaria, não tolera este processo qualquer espécie de reclamação, e o prevaricador será condenado à dura pena capital por atentado contra a mais preciosa e subtil fonte de receita nacional: a capacidade de ver o nunca visto.

A pretensão de ver a vida releva do domínio da mais crassa idiotia. A vida que se vê não é a vida: é memória de uma fixação que só pode ser devolvida como imagem transparente das nossas próprias fixações. Sísifo, o coitadinho, ressuscitado pelo mais reaccionário escritor do século, condena-se à repetição invariável dos mesmos percursos. Assim, o olhar rotinado na imitação desse destino não só se condena à sua própria exaustão como recusa a combustão transformadora da vida.

Ainda a propósito do nunca visto: não consigo ver por aqui uma assembleia geral. Inquiri junto de um pasteleiro se, àquela hora, haveria alguma aberta, mas gerou-se um pequeno mal-entendido e o homem, julgando que o que eu queria era desenferrujar o prego, indicou-me uma morada, numa rua que tresandava a odor excretório. Subi umas sombrias escadas, mas mal tinha percorrido o primeiro lanço levei logo um encontrão de um marinheiro bêbado que, pegando-me ao colo, dasatou a lambuzar-me com beijos, enquanto parafraseava o seu compatriota Scott Fitzgerald: «O Joe! Can't whores ever be wrong? I'm a good fucker,

honest!». Enojado, ia-me a raspar dali quando uma velha me deu com um carapau na cabeça, casquinando: «Toma lá, meu presumido de merda!»

Pensando melhor, não estou a gostar nada disto. Esta gente não só é muito macambúzia como tem costumes que diferem dos nossos. Recusam-se, por exemplo, a receber esmolas e molestam o nobre gesto de quem dá com o miserável epíteto de «infame exercício imperialista». São estúpidos, brutais, e, comparado com o nosso, de um amarelo tão feio que chega a espantar o Mau Gosto do Criador. O umbigo das mulheres é, porém, de uma oval longa e lindíssima, e distende-se como as folhas da doçura. Deveriam, apesar de tudo, ser todos rapidamente abatidos, pois entregam-se tão imoderadamente aos prazeres da proliferação que podem vir a constituir séria ameaça. Promiscuidade e imundície parecem ser os únicos objectivos das vidas desta gentalha! Notei já que pouco ou nada vão ao cinema. Diga-se que não há nada para se ver. Também não têm qualquer respeito pelos valores artísticos e dormem demais. Não quero, todavia, deixar-me dominar, de ânimo leve, pela feroz antipatia que começa a invadir-me. Quero ser justo. Imparcial. Objectivo. Cristãozão.

Lembro-me de um poema do Ponge onde, salvo erro, ele diz que os caracóis dão a impressão de não precisar da arte porque a vida que constroem contém em si a sua própria expressão artística. Parece-me, no entanto, que esta raça é excessivamente boçal para poder aceder a essa especial forma de elevação.

Perguntaram-me o que é que eu fazia na vida e, quando lhes disse que era cineasta, olharam-me cheios de desconfiança. Se calhar — ocorre-me agora — deveria ter apenas respondido que

faço filmes. Realmente, assim não se pode conversar. Se me perguntam o que faço, porque raio hei-de responder o que sou? A menos, claro está, que aquilo que faço iguale aquilo que sou. Perguntaram-me se era famoso no país de onde vinha. Respondi que a má fama ultrapassava largamente a boa, sendo, no entanto, nulo o meu proveito. Fui ao ponto de os informar que não sendo, de igual modo, famosa a fama dos outros, era grande o seu proveito. O drama é que queriam ter apenas proveito sem fama e isso nem sempre é possível, apesar da tolerância dos nossos hábitos. Pediram-me, então, para lhes mostrar os filmes que fizera, mas ludibriei-os, dizendo que as latas se haviam despenhado do avião que me transportara, quando este sobrevoava um jogo de batalha naval, tendo atingido um submarino inimigo. Por momentos, essa resposta pareceu contentá-los. Mas se, a breve trecho, vêm a descobrir que sou apenas um reles sócio do Centro Português de Cinema, passam-me a pente fino e metem-me as peles na cova de um dente.

Amanhã, sai entrevista no «Phnom-Penh Post» a dizer bem de todos os cineastas portugueses, inclusive dos que não sabem ligar dois planos. Não que aqui dêem qualquer importância a isso, como é óbvio, mas apenas para que o meu eventual, e já saudoso, regresso à Pátria seja festejado como uma benesse. Se alguém, por acaso, souber de um empregozinho modesto e que não dê muito trabalho (melhor seria não dar nenhum), é favor avisar a redacção deste jornal. Estou encantado com o «Phnom-Penh Post». Em primeiro lugar porque me pagaram logo a entrevista e, a seguir, porque não tive, como no nosso país, de fazer à borla o trabalho do jornalista. De qualquer

forma, vou ter que cavar rapidamente daqui. Se não o conseguir, paz à minha alma!

Prevendo o funesto desfecho, peço ao V. S. T. que mande rezar algumas missas pela boa encomendação da minha alma. Não muitas, para que não pareça ostentação: só quero a Missa de Notre Dame do Machaut, a Missa de Beata Virgine do Josquin, a Missa em Si bemol do J. S. Bach e a Missa em Dó menor K.427 (com o «et incarnatus est» cantado pela Stich-Randall) ou o Requiem K.626, na gravação do Bruno Walter, ambas do Wolfgang Amadeus.

O meu mal cheiroso espólio deve ser doado à Fundação Gulbenkian. Para o Centro Português de Cinema, raspas. Nem um chavo! O mapa do tesouro vai inteirinho para os amores. Santas criaturas!

Como consigo ter algum (t)alento, arrastei-me, conforme pude, até ao terraço do sumptuoso hotel onde estou instalado e quis saber como é que íamos de bombardeamentos. Perante a desolação do solícito recepcionista que, felizmente, arranha um pouco de português mal aprendido como lambe-botas de Herr Perdigon, encolhi os ombros e pedi um refresco de manga, a que por aqui, curiosamente, chamam manguito, deformação popular do vocábulo cambodjiano «mãegrito» que, agora e sempre, sempre por aqui significou manguito.

Invadido pela sensação de uma paz que até então nunca havia experimentado, sentei-me a escrever em estilacta:

«A encerrar a discussão do meu caso, com base num texto publicado no n.º 4 do «& etc» onde eu declarara que «as condições de produção do filme **A Sagrada Família** tinham sido suficiente-

mente infames para me porem a espumar de raiva», não se verificou, de início, concordância entre os membros da Direcção do C. P. C. quanto ao teor de uma proposta a apresentar à votação da assembleia de sócios.

Assim, o director Sr. António de Macedo opinou que, «não sendo tocado pela Palavra de Cristo», deveria aplicar-se a alínea f) do artigo 26.º dos Estatutos que, acerca dos motivos para exclusão de sócios, reza:

f) Atitudes desprestigiantes para o Centro.

Teve o director Sr. António de Macedo a minha imediata concordância, e pelos mesmos motivos. Frisou ainda o director Sr. António de Macedo que a sua decisão não era influenciada por questões de ordem pessoal, mas de ordem puramente «técnica».

O presidente da Direcção, Sr. Fernando Lopes, de formação lógica menos mecanicista, considerou o facto de «existirem algumas atenuantes» e deu-se por satisfeito, com a condição de eu enviar ao «& etc» uma carta a repor a verdade dos factos. Intervenção minha para perguntar se bastaria a troca do adjectivo «infames» pelo adjectivo «satisfatórias» ou «óptimas» ou «excelsas». Impasse, aproveitado pelo secretário-geral para referir que os encargos com repetições de filmagens haviam sido altamente dispendiosos. Esclareço que o secretário-geral são é sócio do Centro, sendo portanto ilegal a sua intervenção. Correcção pronta do presidente da Direcção para testemunhar que, pelo contrário, os encargos com repetições foram baixamente dispendiosos. Desabafou alguém que deveria ser a Direcção a redigir a carta, limitando-me eu a assiná-la. Desabafei eu que isso nunca, por causa do estilo, além de que não fazia confiança na prosa da casa.

Bastante compreensiva no que toca ao estilo, não sei se por pensar que isso se pode arranjar por ali, se por ter uma certa consciência do que pressupõe o desabafo proferido, achou a massa associativa que deveria ser eu a redigir a carta.

Opinou o director Sr. António de Macedo que não via qualquer inconveniente nisso, desde que a carta fosse submetida à aprovação da Direcção.

Estranhando, contudo, o mutismo em que o director Sr. Alberto Seixas Santos se encerrara, quis a massa associativa saber os porquês de tão insólita atitude.

Homem avisado, alma de costureira a quem o meu negro futuro causa, por vezes, algumas apreensões, opinou o sereno director que não tendo, em caso algo semelhante, sido aplicada a pena de expulsão, podia parecer um tanto arbitrário aplicá-la em este caso.

A título de mera curiosidade faz-se já de seguida o relato do caso «algo semelhante»: determinado sócio do C.P.C. (*) afirmou publicamente que os realizadores mais responsáveis do chamado cinema novo português haviam subscrito uma carta, enviada à Secretaria de Estado, oferecendo-se para colocar o seu deles cinema ao serviço dos interesses turísticos da referida entidade. Como eu não assinei coisa nenhuma, quis saber quem eram os realizadores mais responsáveis e, por isso, pedi ao sócio, no decurso de uma assembleia geral do Centro, para ser elucidado quanto à identidade dos realizadores «cinemanovistas» (a expressão usada pelo sócio é da Cinétique) que haviam assinado a carta. É óbvio, espero, que num caso destes a única coisa que o sócio tinha a fazer, e eu não lhe pedi mais, era vomitar os nomes (bastavam os apelidos) dos signatários. Depois, ver-se-ia. Como o sócio não mencionou nenhum nome, ficou-se com a desagradável impressão de que se tratava de mera especulação de índole caluniosa. Eu, por exemplo, não gostei nada da atitude do sócio e estive tentado a propor a sua imediata expulsão. Todavia, como a cara do sócio apresentava sinais de uma tão abominável idiotia que já não tinha muito que ver com as caras que ali estavam, a minha inclusive, comecei-me a rir. Por dentro. O sócio sr. Alfredo Tropa que, segundo o defunto Novais Teixeira, fez um filme «igual à cara que tem», propôs então um voto de censura. A proposta foi aprovada por esmagadora maioria de votos a favor, poucas abstenções, entre as quais a minha, e um voto contra, o do sócio sr. Cunha Telles que, segundo se viria a apurar, tinha negócios com o censurado sócio. Vidas!

(*) Agora que os tempos mudaram, não repugna à minha pobre consciência nomear o sócio: trata-se de António Faria, que continua a seguir a sua inclinação para a calúnia crónica.

Carta também não, continuou o sereno director, mas as suas razões não chegaram a ser explicitadas.

Dou-lhe um voto de confiança, na crença de que não devem ter sido más.

Propôs então o sereno director sr. Alberto Seixas Santos que a Direcção se limitasse a aplicar-me um voto de censura.

Aqui, faço um silêncio. Não me ocorre nada e, neste momento, não consigo pensar nisso.

Por proposta da Direcção do C.P.C. foi posto à votação da Assembleia o compromisso de eu escrever uma carta de desagravo às injúrias proferidas no «& etc» e um voto de censura.

A proposta foi aprovada por maioria de seis votos e meio, meio contra e zero abstenções.

As metades a favor e contra podem causar certa estranheza, mas são minhas e ficam a dever-se ao facto de, por um lado, ter concordado escrever uma carta e, por outro, discordado da aplicação do voto de censura.

Apesar da exiguidade de presenças na sessão da Assembleia Geral, não se infira que se trata de pouco significativa votação. Estou plenamente convencido que o desnível de votos seria tanto mais acentuado quanto mais elevado tivesse sido o número de presenças.

Seja como seja, é um bocado chato comer com o voto de censura de várias mediocridades (não é injúria, é sentido da medida) presentes, mas só para contemplar o inesquecível espectáculos dos Telles & Vasconcelles na rábula moralista valeu a pena aquele bocadinho. A parte mais surpreendente foi quando o presidente Lopes deixou escapar que eu tinha comprometido as possibilidades, «agora bastante reduzidas», de voltar a fazer um filme através do Centro Português de Cinema.

Então isso diz-se aos sócios, de um sócio no pleno gozo dos seus direitos, e ninguém faz um reparo?

Cineasta e viajante, para quem o cinema e as viagens são apenas o que são e valem, se é que valem o que valem, cumpre-me dizer que, por muito que valham, não valem a prodigiosa capacidade da pessoa humana fazer face às mais injustas e repressivas formas de violência.

DE PHNOM-PENH FALOU JOÃO CÉSAR MONTEIRO

in «& etc» n.º 8, **de 30/4/73**

DA CHAMADA FOMECA

CARTA (ABERTA) PARA O CONSELHO DE PRODUÇÃO DO C. P. C.

EXCELENTÍSSIMOS SENHORES:

COMO deve ser do vosso conhecimento, realizou-se no passado dia 29, na sede do C. P. C., uma reunião de sócios não integrados em grupos de produção, cujo objectivo era a nomeação, ou a não-nomeação, de delegados de grupo que, no Conselho de Produção, defendessem os projectos em que cada um está directamente interessado, o que, como se pode calcular, era do mais absurdo contrasenso, pois não cabe na cabeça de ninguém, com dois dedos de juízo nela, agrupar sócios como quem agrupa carneiros, isto é: sem que entre eles existam quaisquer afinidades, conhecimento mútuo dos projectos, etc., que o justifiquem, tanto mais que se, por variadíssimas razões, não conseguiram, durante um ano de **convívio associativo** (o sublinhado tem, como é óbvio, uma conotação irónica), agrupar-se ou serem agrupados (eu desagrupei-me ou fui desagrupado?) (*), não era em escasso tempo que iriam consegui-lo, além de que, como adiante se verá, esse agrupamento viria postá-los em situação ainda mais desfavorável face à orgânica regulamentar do Centro, para nos atermos a um estrito ponto de vista regulamentar.

Entre os dez candidatos cujos projectos vão ser jogados na «lotaria» do programa de produção do C. P. C. para o ano corrente, sete dos dez, sete cães a um osso, encontram-se na situação de não fazerem, como já vimos, parte de qualquer grupo. Quatro desses sete compareceram à reunião, sendo que, dos três restantes, um não pôde comparecer por impossibilidade justificada, outro porque, segundo informação fornecida aos presentes pelo Secretário-Geral do C. P. C., não houve forma de ser avisado e, finalmente, o terceiro, porque é de outra cidade, quiçá mesmo de outro planeta, e não é com ele nada do que por aqui se passa.

Tendo a sugestão da reunião partido da Direcção, ocorre perguntar: por que não foram convidados os sócios em idênticas circunstâncias e que para o ano corrente não apresentaram qualquer projecto? Há algo que não bate certo.

Seja como seja, e talvez tenha sido disparate ter-se cedido magnanimamente esse poderoso trunfo, o autor destas linhas começou por solicitar ao Secretário-Geral que fosse facultado o acesso ao relatório do Conselho de Produção do ano transacto, a fim de se proceder a uma análise do que foi esse trabalho. O pedido foi impugnado por o Secretário-Geral não possuir poderes para tal sem o consentimento da Direcção. Estranhando embora que a Direcção tenha sugerido uma reunião sem delegar poderes numa pessoa que, para todos os efeitos, ali a representava, decidiu o autor destas linhas, mau grado a contrariedade, esboçar um relato do conteúdo desse trabalho, não obstante não ignorar a palidez das suas pobres palavras, ante o que a leitura do relatório expressaria com muito maior eloquência. Salientou que, na óptica valorativa, de expressão ideológica bem vincada, adoptada

pelos delegados do Conselho do ano findo, houve projectos aprovados que mereceram o qualificativo de obra-prima das obras-primas (segundo informação dada em Assembleia Geral pelo Presidente da Direcção teria sido o próprio autor de um desses projectos que lhe outorgou tais e tão notáveis atributos), enquanto um outro, por exemplo, era qualificado de repelente, abaixo de cão, antonioferrista, e até, oh céus, de anti-estatutário. Verifica-se a seguir que, na soma da pontuação com que cada um dos delegados tinha o direito de mimosear os projectos (seus ou de outrém), o filme repelente aparece contudo com uma pontuação superior à da obra-prima das obras-primas, apesar do equilíbrio pontual ser a nota dominante, e de forma alguma ocasional, da votação.

O que o relatório justamente nos demonstra à saciedade é que o Conselho de Produção é o reflexo transparente e inequívoco da política de compromisso da Direcção que, por seu turno, reflecte de igual modo e expressa as contradições internas e externas em que o C. P. C. se tem debatido e cuja análise por ora nos parece inoportuna, cientes como estamos de que no poupar é que está o ganho.

Só assim se explica que o projecto do autor destas linhas tivesse dado azo à invenção precipitada de uma categoria, aliás anti-regulamentar, denominada B, não passível de pontuação, isto é: desfazendo automaticamente a obrigatoriedade regulamentar do Centro produzir o projecto e sujeitando-o a um diabólico ping-pong entre duas partes, uma à outra devidamente escudadas, no todo da mesma engrenagem: o Conselho de Produção que, sem correr o risco do parecer desfavorável, ornamenta, no entanto, o projecto

com considerandos de índole puramente fascista acerca da idiossincrasia do autor, o que, de pronto, lhe dá o aval para o relegar arbitrariamente para a famigerada categoria das mercês, a B; a Direcção, que encontra aí o alimento e o alibi legalista para salvar a face e poder mostrar as mãos limpas, excepto quando, em desespero, se vê forçada a recorrer à calúnia (vidé carta publicada no n.° 5 do **& etc** e a manobra, aliás surpreendentemente estúpida, de fazer passar por aldrabão o autor destas linhas, tomando como pretexto um seu texto inserido no n.° 4 da mesma publicação, aliás de forma algo displicente, bem-humorada e sobretudo inofensiva) ou à violência (ameaças de expulsão, votos de censura, represálias futuras aliás presentes, presentes e duras).

Pois vamos ainda um pouco mais longe: a categoria B, a tal dos projectos «especiais», englobava duas curtas-metragens e um filme de fundo (o meu) que, para além do facto de ser consideravelmente mais barato que qualquer um dos outros (é só o filme de fundo mais barato até à data feito em Portugal), tinha exactamente o mesmo tipo de problemas de produção que os restantes admitidos na categoria A.

Todavia, na carta em que a Direcção do C. P. C. tem a honra de comunicar ao Presidente do Conselho de Administração da Fundação Calouste o «seu» programão de produção para o ano de 72-70tão, verifica-se que «A Sagrada Família» nem sequer figura entre os projectos «especiais». Sabedor por terceiros (o país é pequeno) da ocorrência, apressa-se o interessado em inquirir a que se deve a anómala desaparição do seu projecto. Dois dos membros da Direcção com quem contactou ignoram o facto e

admitem que houve lapso. Apura-se, por fim, que a carta foi enviada aquando da Semana de Nice e que quem a redigiu se esqueceu de incluir o título do filme. Meses depois, igualmente em relatório enviado à Fundação, pode ler-se que o filme «A Sagrada Família» está em fase bastante adiantada de montagem, sendo a sua inclusão justificada pela troca com dois outros projectos que não puderam ser produzidos. Corre entretanto o boato que teria havido intervenção directa de um funcionário da Gulbenkian para que o filme, atendendo à sua falta de oportunidade, não figurasse no relatório. Apesar disso, a Direcção decide heroicamente manifestar a sua independência e impor a existência do título, pondo assim cobro à curta carreira clandestina do autor destas linhas. No entanto, o boato alastra, galga círculos e círculos, enche de indignação salões e salões de fervorosos ex-admiradores do autor destas linhas e o escândalo ameaça repercutir-se estrondosamente em zonas onde a baixeza impera e o vilipêndio grassa. O funcionário da Fundação nega que tenha tido a mais leve intervenção no caso. O autor destas linhas acredita piamente, não só porque o referido funcionário tem a melhor cozinha da região como porque o pobre homem já tem passado o seu vexame e dissabor por causa da sua desgraçada queda pelo «plus doué des jeunes cineastes portugais». Pois ê: dotes ê que ê.

Voltando à reunião, após este interlúdio fantasista e arlequinado, passou-se à discussão dos seus objectivos.

Assim, enquanto três dos candidatos fazem parte de três grupos distintos e têm os seus projectos praticamente aprovados sem necessitarem sequer de pôr os pés no Centro, uma vez que

os seus delegados com a maior das facilidades chegarão ao happy-end simplório e sensaborão do jogo das alianças, os outros sete, que se agrupem num ou dois grupos (7 ou 3 + 4), não só terão que nomear um delegado directamente interessado na defesa do seu próprio projecto como esse delegado terá também que defender os projectos dos restantes membros do grupo, onde todos são parte interessada, e ainda estabelecer prioridades. Supondo que se constituía um grupo de sete elementos, a ordem prioritária iria monstruosamente de um a sete, o que significa que dentro do funcionamento da actual orgânica do Centro o projecto indicado em primeiro lugar teria a sua aprovação praticamente assegurada, o indicado em segundo lugar ficaria já dependente de múltiplos factores alheios e ocasionais, sendo os restantes pura e simplesmente eliminados.

Perante este dilema, decidiram os presentes não se constituírem em grupo e enviar uma carta à Direcção, na qual chamam a atenção para o funcionamento anacrónico do Conselho de Produção, para a situação de inferioridade em que se encontram, para a negligência de uma comissão de sócios, formada em Janeiro último com o objectivo de alterar os Regulamentos e Estatutos do C. P. C. e cujo trabalho não foi, até à data, apresentado, e, por último, para a faculdade regulamentar de serem ouvidos, junto do Conselho de Produção, quanto à natureza dos projectos em que estão directamente interessados, o que, pelo menos, parece obviar a que não volte a ser possível um Conselho de Produção rejeitar projectos sem a mais pequena justificação, tal como sucedeu no ano passado.

De positivo, apenas o facto de, pela primeira vez desde que o Centro existe, ter surgido uma carta assinada por um grupo de sócios que contestam, ainda que dentro de uma táctica meramente reformista, o funcionamento e a razão de ser de um seu organismo. Não é grande coisa, não vai resolver nada, pessoalmente não chega sequer para me aquecer a alma de incendiário, mas é bom que tenha sido escrita, é bom pôr o nome em cartas limpinhas, — cartas na mesa da Direcção.

Há ainda a atitude do Luís Galvão Teles. Vou meter-me com ele porque já começo a estar farto da chateza desta prosa. Antes, porém, é preciso que se diga que o Luís Galvão Teles juntou ao seu projecto uma nota a solicitar que a sua eventual aprovação não barrasse o projecto de qualquer outro colega. Segundo o Luís me informou, o orçamento global do seu projecto (uma longa-metragem em 16 mm) não atinge as duas centenas de contos.

Qualquer vista dasarmada é imediatamente ferida por dois factores excepcionais: um, de natureza ética, outro de natureza política, muito embora se trate apenas de uma política relacionada com o custo de produção de um filme. Se a expressão não é usada no seu sentido lato deve-se somente a uma necessidade de não nos desviarmos do objectivo que aqui nos traz, até porque no seio do C. P. C. as posições políticas dos sócios são mais do que secundárias comparadas com divergências de natureza estética (é uma associação de «artistas») que, por sua vez, também cedem o lugar a imperativos ou conveniências de ordem financeira. Basta por ora dizer que em matéria de convicções políticas o C. P. C. é o arco-íris.

Temos pois entre nós, na pessoa do Luís Galvão Teles, o primeiro sócio cristão, mas se nos lembrarmos que no dicionário das ideias recebidas, do Flaubert, se pode ler que todos os primeiros cristãos foram mártires, não podemos deixar de sentir arrepios ao pensar na irreparável e taciturna solidão a que o Luís se vota ao pretender situar-se num estádio puramente ético, mau grado a sua excepcional altitude. Como o nobre exemplo atrai o nobre exemplo, façamos-lhe companhia e rezemos pela salvação das almas dos sócios-tubarões, quando outrora éramos useiros e vezeiros em lhes rezar pelas peles, aliás bastante fedorentas.

É correcta a posição do sócio Galvão Teles? No meu ver não é, como não pode ser nenhuma posição que abdica de operar sobre o real: se o Luís quer realmente fazer filmes, a sua recusa de pegar o touro pelos cornos é insustentável e contraditória com a justa opção que o leva a propor um projecto de custo reduzido. O que de facto importa não é transformar o Centro no Templo da Virtude, mas num local em que as práticas cinematográficas obedeçam, a bem ou a mal, a imperativos categóricos que tendam a manifestar o custo das produções dele saídas.

Numa comunicação aos sócios do C. P. C. durante o decurso de uma Assembleia Geral realizada em Dezembro p. p., o autor destas linhas solicitava que a Direcção elaborasse e justificasse, por escrito, o seu plano anual de produção e o comunicasse à massa associativa, a fim de esta ter capacidade para intervir na sua eventual discussão, correcção, ou até, rejeição pura e simples. Efectivamente, o autor destas linhas não considera desejável,

ainda que para tal houvesse disponibilidade financeira, que se aprove todo e qualquer projecto surgido no Centro; considera desejável, isso sim, a rigorosa definição de uma política que seja determinante da plena consciência de admitir ou não determinados projectos. Solicitava-se ainda que a Direcção do Centro apresentasse, por escrito, o simples traçado do seu programa de actuação durante o ano em curso após discussão do mesmo com a massa associativa.

Pergunta-se: onde é que está e qual é o programa? qual o critério de selecção dos projectos para o ano corrente? onde é que eu estou metido?

Como o Luís Galvão Teles pode verificar, se a Direcção do Centro responder a estas perguntas o seu sacrifício torna-se inútil e sem qualquer razão de ser.

Decidimos, inicialmente, apresentar ao C. P. C. um projecto de filme a cores, no formato de 16 mm, intitulado «A Tempestade». A justificação, por escrito, que o acompanhava incidia, sobretudo, na necessidade de uma longa elaboração prévia que o colocasse ao abrigo do risco de uma aventura norteada pelo tresloucamento espontaneista que, em este caso, fatalmente o condenaria ao mais ridículo e dementado malogro. De igual forma se indicava um método de trabalho, só não se mencionando a perspectiva política em que se pretendia transformar o material básico, ou seja: um resto de Shakespeare, por ser convicção nossa que essa perspectiva deve ser determinada pela consciência operatória nascida através da reformulação histórica, suscitada pelo próprio texto, e não de algo que lhe pré-exista e que, na melhor das hipóteses, é costumeiro gerador dos neo-classicismos tão do agrado da

Todo-Poderosa Fundação Gulbenkian e cujo exemplo mais recente e significativo se exibia na desgraçada encenação de um «Orfeu» de Monteverdi desfigurado, se não por uma estética, pelo menos pelo bafo triunfalista da Casa.

Sem pretender introduzir subrepticiamente a nota desavergonhada ou miserabilista (quem havia de dizer que um realizador tão pudico e tão severo...) é muito provável que eu seja o único realizador português que, em pleno trabalho de filmagens, sentiu as vertigens e a perninha a fraquejar da chamada fomeca. Quero eu dizer na minha que essa desvantagem inicial, que, ao longo da prova de resistência que um filme também é, tento disfarçar e contrariar o melhor que posso, se por um lado provoca em mim a quase infantil excitação sempre que consigo chegar ao fim de um filme, por outro acabará, é fatal, por limitar duramente as minhas capacidades de trabalho.

Vem isto, em suma, para reafirmar piedosamente que a soma de trabalho posta no projecto de filme intitulado «A Tempestade» é insuficiente. Todavia, essa insuficiência é mais do que suficiente, em território mais do que propício ao florescimento do «inspirado improviso», para que o projecto não se furte autoritariamente à arbitrariedade judicativa, ainda por cima condicionada por factores alheios ao mérito ou demérito do projecto em questão, mesmo que eventualmente o conjunto de decisões que sobre ele se suspende possa, Deus sabe por que conveniência táctica de última hora, ser-lhe propício.

É evidente que esse trabalho não pretende ser uma douta investigação sobre Shakespeare e a sua época, não só porque o autor destas linhas não saberia, por certo, empreendê-la com um mínimo de competência, como porque, em boa verdade, isso pouco viria adiantar-lhe, o que, de modo algum, significa desdém ou sequer recusa em aproveitar-se dos esforços que outros empreenderam nesse e noutros sentidos. Pelo contrário. Até porque esses esforços têm sido feitos, a sua tarefa encontra-se de certo modo facilitada e simplificada. Só que — e aí é que a porca torce o rabo — o seu esforço digestivo foi, até este exacto momento, relativamente débil e inconsequente, a ponto de, se lhe perguntarem se se acha apto a iniciar o filme, a sua resposta só poder ser negativa. Mas considere-se apto, ou não, o autor destas linhas, convenhamos que o problema só a ele diz respeito, e tanto pior se meter levianamente ombros a uma tarefa para a qual não soube preparar-se com a adequação necessária. Não se esqueça, porém, que o semi-fracasso de «A Sagrada Família» não chegou para ocultar a prova que é possível fazer dez filmes de fundo mais baratos e em menos tempo do que o que normalmente se gasta com um, sem que isso constitua prejuízo, tanto do ponto de vista da chamada factura «técnica» como dos eventuais atributos «artísticos».

Não se esqueça também que, na via que se abriu, cabem igualmente propostas estéticas menos radicais e, portanto, mais susceptíveis de, à partida, encontrarem melhor aceitação por banda do público pagante. Mas então se essa «experiência» era, como foi, importante, se ela é, muito provavelmente, o passo mais importante dado até hoje na história da produção do cinema português, porquê as quebras de continuidade, o arrastar ao longo de dois longos anos o que teria sido possível levar a cabo em menos de um mês?

Quando daqui a dez ou quinze anos, talvez nem tanto, nos vierem pedir contas das bases cinematográficas que lançámos para o futuro, voltaremos a falar destas dolorosas ocorrências se, entretanto, formos vivos, o que é mais do que duvidoso.

Uma diferença parece, porém, separar-nos, desde já, da maioria dos restantes senhores, e não pequena: a alma de campónio que, no fundo, bem no fundo, temos; nunca quisemos a glória nem aceder aos confortos mundanos (o nosso Ted Lapidus é a excepção que confirma a regra); em contrapartida, fomos vistos a sonhar com a paz e, se não com um mundo melhor, pelo menos mais silencioso e musical, na proporção da nossa medida e do nosso equilíbrio. Com isto se quer, entre outras coisas, dizer que já não temos pinga para vos olhar e ouvir, para, em suma, vos aturar. Em nosso louvor: recusámo-nos sempre a fazer coro com os coveiros do cinema português.

Voltando à vaca fria—é preciso lá voltar de vez em quando—, não se desconhece que o teatro isabelino, e nomeadamente o de um passarão chamado Shakespeare, dispunha de meios de produção que não se encontram, normalmente, ao alcance do filme português. Todavia, o autor destas linhas não se propôs fazer teatro, muito menos isabelino, mas apenas um filme integrado no movimento específico da linguagem que o produz e que, para cúmulo, pretende situar-se no pólo oposto dos pressupostos «espectaculares» desse teatro. A isto se junta o maldito pressentimento que «A Tempestade» não é uma peça muito típica da ortodoxia cénica do isabelino, assente numa configuração inabalável e hierarquizada do universo, a não ser na medida em que lhe bascula já os fundamentos numa continuada «busca da base e do cume» que transporta em si, ainda que dentro da tradição esotérica, os sinais da revolução reprimida de Copérnico. Mesmo que esta interpretação não seja historicamente muito correcta, convém catar nela para ver até onde nos leva e, se nos levar à modernidade de um **espaço** no **tempo,** não é mau de todo.

A admiração um pouco saloia que, em nome de uma «literalidade» shakespeareana, Jan Kott manifesta pelas adaptações cinematográficas de Laurence Olivier, é ilustrada pelas noções mais banais e grosseiras de um academismo que vai do uso «expressivo» do grande plano à hipertrofia da acção dramática, culminando no elogio da continuidade narrativa. Kott mostra-se incapaz de perceber que Olivier apenas se limita a articular mal e porcamente o modelo hollywoodesco e a casá-lo com um desconchavo teatral que consiste na acumulação sucessiva de efeitos em que o seu virtuosismo histriónico, jogado entre a marcação psicologista e a «metalização» vocálica, é tão pródigo quanto inútil, na sua sinistra carga de **significados.**

Ficamos ainda a saber, sempre segundo Kott, que as intenções cénicas de um Peter Brook não andam muito longe das de Olivier mas são acrescidas de um cuidado pictórico que neste é, realmente, um tanto atabalhoado e duvidoso. Brook não só vai beber aos pintores do Renascimento italiano (Veronese, Ticiano, etc.) como até em Rubens. É pouco para a nossa sede, com a natural reserva de nunca termos visto nada do famoso encenador, à excepção de um filme absolutamente nulo, mas que deve ter tido o mérito de fazer com que Marguerite Duras passasse, ela própria, à realização cinematográfica das suas narrativas.

Portanto, até prova em contrário, não conhecemos nada (pena nunca termos assistido ao «Troilus e Cressida» do Planchon) que melhor traduza o clarão shakespeareano (perdoe--nos Orson Welles) que um certo planozinho de Mercedes McCambridge, no «Johnny Guitar». Modestozinhos como somos, já nos contentávamos com um filme por onde perpassassem cinco segundos de semelhante fulgor. O resto podia, em silêncio, ser atirado às urtigas.

Prevendo, contudo, que o autor destas linhas chega à conclusão que «A Tempestade» não está ao alcance das suas modestas capacidades, aqui se propõem como alternativa a 2.ª e 3.ª partes de um projecto de filme a cores e a preto-e-branco, no formato de 16 mm, com a duração aproximada de 240 minutos, e intitulado «A Sagrada Família», bem assim como uma cena a cores que na 1.ª parte, já terminada (?), deveria ter sido incluída e o não foi por carência de condições de produção.

O que se põe em causa não é tanto a honestidade de A, B ou C, como a aceitação de um determinado jogo, dentro de uma orgânica obsoleta que começa por permitir que entre oficiais do mesmo ofício se crie um clima ferozmente competitivo, um vale-tudo que só pode gerar a vergonhosa e infame situação de haver sócios que não obstante conhecerem as reduzidas possibilidades financeiras do Centro propõem projectos de tal modo onerosos que esgotam, quando não excedem, a própria dotação orçamental da Gulbenkian, canalizando exclusivamente em proveito próprio o que deveria ser automaticamente inadmissível: a manutenção de luxos asiáticos em ambiente de extrema escassez.

Situação que, na prática e sob os auspícios da Fundação Gulbenkian, tem dado como amargo resultado que uma cooperativa de cineastas seja, de facto, dominada por duas ou três ratazanas que fomentam a discórdia entre os sócios e estabelecem, como modus vivendi, relações de força, fundadas no oportunismo, na hipocrisia, na dependência mais servil, etc. E isto em nome de quê? Pois em nome do fazer cinema, como se para o fazer fosse mais importante a aprendizagem de um verdadeiro tratado de malfeitorias do que a aprendizagem do dito, e a divisão classista fosse condição inelutável e sine qua non.

Dito talvez de forma jocosa, mas ainda assim reflectindo lúcida e exemplarmente a situação em que se encontra o C. P. C., não posso deixar de referir o desabafo de um dos membros da Direcção ao constatar que «os grupos de produção foram criados para lixar os que não estão integrados em grupos» ou ainda que «convém largar uns escassos tostões para sossegar a matilha dos proletários do Centro». Os proletários do Centro, isto é, os colegas que, numa cooperativa, são explorados pelos próprios colegas.

Assim sendo, e não vislumbrando qualquer possibilidade deste desolador panorama poder vir a ser prontamente alterado, retiro da competência viciada do Conselho de Produção o projecto de filme intitulado «A Tempestade», por não estar disposto, em sinal de protesto, a continuar a colaborar numa fantochada cujas consequências futuras são já, infelizmente, demasiado previsíveis.

Esta decisão manter-se-á, inabalável, até que o C. P. C. deixe de ser uma panela para privilegiados e se disponha a equacionar o debate do cinema português numa base ampla, aberta, equitativa, numa palavra, verdadeiramente democrática.

E porque é pretensão nossa que assim seja, também se tomou a opção de tornar pública esta carta.

*

Eu disse que retirava «A Tempestade»? Retiro, uma ova! Então eu ia lá perder o prato que vai ser o parecer do Conselho de Produção? Este ano até é tudo rapaziada amiga, além de que a Direcção me vê com os melhores olhos, desde o meu amigo Lopes, que ao fim de um longuíssimo mês, um mês sem fim, de relações cortadas, deve andar doido por me voltar a dar a fala, ao senhor Rocha, que, um dia destes, me arranjará, por certo, um lugar de limpador de retretes (bem preciso) no seu hotel, passando pelo meu amigo Seixas, que engordou um tudo-nada e prometeu enfeitar-me com as camisas que lhe apertam o pescoço. Esperemos que o meu caiba — é de crer que caiba — no colarinho justo. Gente do piorio, esta gente! Quanto a filmes estamos conversados, nem por isso gosto. Gosto da «Abelha» e da minha «Sagrada Família», pois claro, apesar da sua menoridade. O resto é, na melhor das hipóteses, a anemia institucionalizada. No nuts! O filme do velho podia ter uma certa piada se, às vezes, não fosse tão estúpido; ver um talento indiscutível com uma cabecinha tão mirrada por dentro faz dó — e quem me dera! Eu disse bem do filme? Pois disse, mas alguém tinha que dizer bem e o filme não melhorou nem piorou com isso.

E em verdade vos digo que se «A Tempestade» não se faz, ides andar na maior fona das vossas vidas.

(Continua)

Lisboa, 3 de Julho de 1973.

(*) Situação equívoca, uma vez mais. Reza assim o § 2.° do Art. 13.° dos Regulamentos do C. P. C.: «A responsabilidade dos componentes de cada grupo de produção para com o Centro é solidária e só deixará de sê-lo quando um ou mais deles justifiquem perante a Direcção, com aceitação desta, as razões que os levam a desligar-se dos respectivos grupos».

Sucede que só tive conhecimento de que já não fazia parte do meu grupo ao ser convocado para a reunião de sócios não integrados em qualquer grupo, o que significa que não fui informado por nenhum dos restantes membros da defuntação do grupo. A essa pequena, pesarosa negligência deve adicionar-se também a minha, porque não informei, água vai, ninguém da intenção de não voltar a ir em grupos, mas se o não fiz ficou isso a dever-se a duas chorosas razões: 1 — desconhecimento dos Regulamentos do C. P. C.; 2 — desconhecimento que a Direcção se preparava com a maior urgência para elaborar o «seu» programa de produção para o próximo ano, tanto mais que o deste ano ainda não foi cabalmente cumprido. Se não estou em erro, dos cinco projectos «normais», apenas um se encontra concluído; quanto aos «especiais», pelo menos o meu ganha bolor como pãozinho de leite, o que aliás não tem mal. Poderei, assim, retocá-lo aqui e ali, embora sem aparente necessidade, e acopular a cenazinha a cores, a tal que falta, a da mãe-pátria, o meu pechisbeque surrealista, até porque só ultrapassei pouco mais de metade do orçamento aprovado.

Em relação ao ponto 1, as culpas vão-me inteirinhas, são minhas, mas se desconheço os Regulamentos é apenas por ilimitada fidelidade às

minhas próprias regras, por gostar mais de regular-me do que de ser regulado, ainda por cima mal regulado; em relação ao ponto 2 ignorava de todo que o Centro já estivesse sem um chavo em plena canícula, mas tenho de concordar com o presto prestíssimo sabido como sei que a Fundação é morosa troppo troppo e nada perdulária. Bom Outono, ó pequenada! Nada, nada?

Vale mais tarde do que nunca. Resta-me pois dizer que tendo em conta que o grupo a que pertenci subscreveu uma carta onde se prometia um aliciante «programa» de oposição às «formas do cinema tradicional» foi com espanto que pude constatar que um dos membros do mencionado grupo acaba de exibir um filme que não só se opõe à promessa feita como também, à semelhança de todas as promessas que vão enchendo o cinema português, parece não prometer grande coisa em si. E porque assim é, só por puro oportunismo podia continuar a fazer parte de um grupo cuja rápida, discreta e solene defuntação a todos contentou, inclusive ao único a quem isso traz sonantes prejuízos, prejuízos dos terrenos, e que, por acaso, sou eu, o eternamente comido, o carunchoso (parece Nerval), dado que os outros senhores já se serviram e, aqui para nós, na casa dos mil e upa!

in «& etc» n.º 12,
de 30/6/73

A PEQUENA CRONIQUETA DO SENHOR L. A.

«CON. — Êtes-vous allé à l'Exposition, Père Ubu?
P. U. — Vu qu'aucune manifestation de l'industrie humaine ne nous doit rester étrangère, oui, Monsieur, nous y sommes allé!» — ALFRED JARRY.

Lugar da publicação: Página 16 do «Diário de Lisboa» de 23 de Setembro do ano que corre.

Assunto: 2.ª Semana Internacional de Cinema da Figueira da Foz **(a estratégia eclesiástica para os assuntos do cinema é escamoteada) e os filmes que houve nela.**

Género: Croniqueta.

Autor: Simplesmente **Lauro António.**

LOGO nas primeiras linhas somos advertidos que o autor não se vai debruçar **aprofundadamente** (o destacado é nosso) sobre os filmes que viu (os que não viu são comentados através do recurso a idóneos testemunhos), naquilo a que chama «um certame de antestreias», ou seja: «obras que num futuro se irão projectar em «écrans» de Lisboa».

Ficamos, pois, a saber que vamos, enfim, ter cinema municipal, a menos que os «écrans de Lisboa» sejam graciosa figura de estilo herdada dos ensinamentos de **Bouvard e Pécuchet** e não, de facto, os «écrans» da Lusomundo, Castello Lopes Lda., etc.

No interim, Lauro diz que «de qualquer forma» (?) lhe parece útil «ir desde já alinhavando algumas ideias» sobre as antestreadas películas.

Já a peregrina ideia de alinhavar ideias nos arrepia um tanto (estamos a ver o Lauro de agulha e dedal em punho, qual costureirinha, a encher as ideias de pespontos), mas o que de todo não conseguimos entender é como é que consegue alinhavar ideias o utente de uma mona por onde nunca deve ter passado nenhuma. Pergunta-se: como é? Seja como seja, imparável como Porthos, a croniqueta prossegue, acéfala e cheia de atropelos. Saltámos (não assaltámos) as linhas dedicadas ao filme israelita, e desaguamos numa **Chronik der Anna Magdalena Bach**, encarada daquilo a que desde já chamamos o ponto de vista da bestiaga.

É assim: antes do mais, somos informados que o filme «se baseia num texto escrito por **Anna Magdalena Bach**, segunda mulher do compositor».

Efectivamente, **Bach** enviuvou, voltou a casar, e teve muitos meninos (treze?), sendo **Anna Magdalena** a sua segunda mulher. O resto é falso. Não só o filme não se baseia num texto escrito por **Anna Magdalena** (erro informativo), como a expressão «um filme baseado num texto de...» não tem qualquer cabimento em relação ao filme de **Straub** (erro morfológico) que nada tem que ver com um cinema de vinculação «literária», ou seja: um cinema condicionado pela obrigatoriedade de ilustrar uma história.

Não desconhecemos a existência de um livrinho que, na tradução francesa (Éditions Corrêa), se intitula **La Petite Chronique d'Anna Magdalena Bach** e, muito provavelmente, estará na origem do mal-entendido. Ainda assim, sucede que, embora narrado na primeira pessoa por **Anna Magdalena**, o livrinho, aparecido simultaneamente em Inglaterra e na Alemanha, é apócrifo. Consta que obteve imediato e popular sucesso. Ignoramos a data da sua publicação, mas se pensarmos que **Johann Sebastian** entregou a alma ao Criador em 1750 e que apenas em 1782 **Mozart** toma pela primeira vez contacto com a sua música, talvez não seja insensato supor que se navegava já em plenas águas do romantismo.

Preferível, no entanto, dar a palavra a **Jean-Marie Straub**: «A nossa planificação repousa quase exclusivamente em textos de **Bach** e em frases extraídas do Necrológio que **Philip Emmanuel** escreveu no ano da morte do pai. Uma parte do texto é daí tirado, outra parte das cartas de **Bach** e outra ainda é minha, mas somente coisas como «sexta-feira santa do mesmo ano dirigiu pela primeira vez a música da **Paixão do Evangelho segundo São Mateus»**, frases de ligação e notícias necrológicas. No Necrológio reconhece-se o próprio **Bach**, não só no estilo como nas histórias. É lícito pensar-se que **Philip Emmanuel** escreveu como o pai contou. De aí que **Anna Magdalena**, que no filme é quem diz esses textos, fale como **Bach** escreveu — no que diz respeito às cartas — e como ele falou — no que diz respeito ao Necrológio... Utilizo também as cartas de um primo que era «cantor bem instalado» em Schweinfurt e esteve, durante um certo tempo, matriculado como estudante de Teologia em Leipzig onde, graças a **Bach**, «completava os seus conhecimentos musicais», como ele diz. E utilizo ainda algumas cartas do reitor da escola, com o qual **Bach** teve um diferendo».

Esclarecidos que estamos, passemos à transcrição da «Cousa» (antecrítica de uma antestreia?) com que o famoso «crítico» (de quê? de quem?) besunta o Straubfilm: «Trata-se de planos de dois tipos que **Straub** vai intercalando: por um lado alguns trechos de composições de **Bach**, ilustrados integralmente por longos planos de orquestra ou de solistas interpretando-os ou com guarda-roupa da época e cabeleiras postiças; por outro lado, excertos da **crónica**, onde se revela o homem e a sua circunstância, são-nos apresentados, ora em representação (isto é: com actores encarnando as personagens: **Bach**, o imperador que pede composições que o adormeçam, por sofrer de insónias, os nobres, os familiares de **Bach**, etc.), ou então a simples filmagem dos pergaminhos da época ou da **Pequena Crónica**».

Para não atentarmos já em imprecisões que vão desde as fantasias imperiais (qual império? que imperador?) aos «pergaminhos da época» (e porque não uma florescente indústria de papiro no século XVIII?), passando por não poucos erros sintácticos, que pensar deste arrazoado?

Pensar, antes do mais, que o «crítico» é incapaz de operar sobre o filme qualquer espécie de concertada análise, insuficiência que de resto já sobejamente lhe conhecíamos. Só que o filme de **Straub** não propicia a menor hipótese de refúgio atrás dos resumos (maus) da intriga que os espichos do famoso «crítico» normalmente parasitam. Não existindo um jogo de significados para o «crítico» se cevar, subjectiva e porcamente, junto dos seus habituais leitores (coitados!), ei-lo submerso pelo chamado «império do significante», ei-lo a resvalar de encontro a um filme que teima em, passe a metáfora, não lhe mostrar um dentinho que seja. Aqui, a coisa complica-se. E não só o «crítico» não consegue detectar os significantes (não é preciso nenhum aparelho especial, «le godemichet à signifiants», não senhor. Bastam olhos e ouvidos. E outro crânio, bem entendido), como não assinala nunca o seu funcionamento no objecto fílmico.

Mas que importância tem isso? O que importa é alinhavar uns dislates, e quanto mais medíocres melhor, não é verdade? E não é verdade que a regra do jogo é enganar papalvos com o rótulo pseudo-especializado (crítico de cinema) e pseudoprogressista (o que é bom prò Lauro é bom prò povo)? Quem, que tirano, o obriga a um tão permanente refocilar na incompetência, ó «crítico»? Voltando ao «imperador», observe-se como L. A. não só o inventa como logo o transforma em personagem e lhe atribui um papel, o do imbecil que se serve da genial música como somnorífero.

Na realidade, estas congeminações que o «crítico» deve ter fabricado enquanto se olhava ao espelho (diz-me espelhinho...), são absolutamente alheias ao filme de **Straub**, ao ponto de ser legítimo perguntar se o «crítico» não estará a confundir com qualquer outro filme. É que neste, o de **Straub**, não existem actores a representar papéis de imperadores dorminhocos. Juramos. No entanto, para que o quiproquó se não prolongue por mais tempo, façamos a transcrição do comentário dito em voz «off» por **Anna Magdalena:** «O conde de Keyserling, embaixador de Sua Majestade Imperial da Rússia na corte de Dresden, declarou a **Sebastian** que teria imenso empenho em possuir

algumas peças para cravo que o seu cravista lhe deveria tocar durante as noites de insónia; e como **Sebastian** tinha composto estas variações (*) para isso, o conde fez-lhe presente de uma taça de ouro cheia de 100 luíses de ouro.»

Vejamos agora como esse mesmo acontecimento se acha descrito no livro intitulado **Pequena Crónica de Anna Magdalena Bach:**

«O conde de Keyserling, grande amador e conhecedor de música, em breve se tornou um dos mais fervorosos admiradores de **Sebastian;** repetidas vezes se deslocou a Dresden para o ver e ouvir. Foi por seu intermédio que **Johnn Golberg** se tornou aluno de **Sebastian,** um aluno extraordinariamente brilhante que estudava infatigavelmente o cravo e rapidamente adquiriu uma elegância, uma facilidade e uma velocidade de dedos espantosas. **Sebastian** escreveu para ele a «ária com 30 variações». Esta obra é de uma tão grande dificuldade de execução que poucos músicos conseguem interpretá-la... Foi escrita a pedido do Conde de Keyserling para que **Goldberg** lha tocasse. O conde sofria de insónias e de melancolia, e só a música as conseguia expulsar. Nunca se cansou de ouvir estas variações, e para recompensar **Sebastian** fez-lhe a generosa doação de uma caixa de rapé contendo 100 luíses de ouro.»

Verifica-se que a ênfase psicológica, o relevo dado ao virtuosismo do executante, participam já de uma concepção romântica do artista, mesmo levando em linha de conta que a

(*) A «ária com trinta variações», BWV 988, conhecida por «variações Goldberg.»

afirmação da consciência individual é um dos imperativos da Reforma, na qual a música de **Bach** se insere, por certo, mas sem romper inteiramente com um passado gótico.

A figura de **Bach** é, de igual modo, exaltada ao longo do livro, como individualidade excepcional. Essa concepção é integralmente rejeitada pelo filme de **Straub.**

O primeiro passo para ler correctamente o filme seria sempre o de enumerar os materiais (**Straub** chama-lhes, e muito bem, realidades, no exacto sentido que Marx dá à palavra) que nele intervêm e nele se **formam,** ou seja: os textos, os manuscritos e a música, e, em seguida, procurar a relação que estabelecem com o elemento humano. É errado (e antimarxista, note-se) criar uma divisão entre estas realidades sem as equacionar dialecticamente. Equivale isso a instaurar categorias hierárquicas (e estanques) no seio de um filme que as recusa sistemática e violentamente, a segregar, no plano crítico (leia-se acrítico) uma ideologia classista e perigosamente retrógrada (leia-se estúpida). Cada uma das realidades em questão possui, é certo, a sua autonomia, mas é justamente graças a essa autonomia (vide **Brecht)** que é possível, dentro daquilo que Webern apelidava princípio da relatividade recíproca, o povoamento dialéctico de esta ou de aquela zona do filme, de acordo com as necessidades do seu crescimento rítmico.

Torna-se igualmente oportuno referir que os dados da representação tradicional (o actor encarna uma determinada personagem que representa um determinado papel) são aqui radicalmente alterados: o actor encarna uma determinada personagem que exerce uma determinada função. Por outras pala-

vras, é a função exercida na vida real que determina a escolha do actor, e não eventuais atributos «expressivos», mais ou menos idealizados pelo realizador ou quem de direito. **Straub** escolhe **Gustav Leonhardt** para o seu **Bach** sem nunca o ter visto, mas apenas porque o ouviu tocar numa gravação em disco.

«Só a seguir nos deslocámos a Amesterdão para o ver. Quando o vimos, notámos certa semelhança com o retrato de **Bach** aos trinta anos, dito retrato de **Erfurt**».

Provou-se depois que esse retrato é falso.

«Alguém tentou provar que apenas um dos quatro, cinco ou sete quadros tidos até ao presente por autênticos, é realmente autêntico: um retrato pintado em 1746, quatro anos antes da morte de **Bach**, pelo pintor oficial de Leipzig, **Haussmann**. Só que, para mim, esse retrato tem menos valor que os retratos aparentemente inautênticos, porque o autor não tinha talento: era aquilo a que **Godard** chamaria um funcionário, e não um pintor», diz **Straub**.

O que importa, todavia, reter é que **Straub** não pretendeu fazer reviver **Bach** diante dos nossos olhos. Pelo contrário. **Bach** não tem existência fílmica, não faz parte da narrativa, os traços da sua realidade biográfica ou psicológica são continuamente apagados — a sua aparência subtraída ao desgaste do tempo desloca-se nas coordenadas do puro espaço — limitando-se o intérprete à estrita produção de um trabalho (o seu) musical. Dizemos musical ainda quando, no discurso fílmico, emergem determinados «pontos» da vida de **Bach**.

A noção de «ponto» é, de Webern a **Stockausen**, uma noção básica da música moderna e, grosso modo, consiste nas

intercepções de uma eventual linearidade das superfícies sonoras, a fim de provocar fracturas nas múltiplas propriedades do espaço (altura, densidade, etc.). Como é óbvio, pretende-se quebrar a ordem do contínuo, questionar a ideologia que dela decorre.

Enquanto a nossa ciência não cresce, contentemo-nos com a constatação que, no filme de **Straub**, o seu funcionamento lhe equivale. Se nos lembrarmos, porém, que o cinema tradicional é fundamentalmente o cinema da linha, que no sistema pitagórico correspondia ao número dois, podemos talvez arriscar que o cinema moderno é o cinema do ponto, cuja correspondência pitagórica é o número um. Como disse o Jean-Luc, que nunca se engana, o cinema moderno é, pois, o cinema do **one plus one.**

Pequena incursão nos domínios da tauromaquia, para nos certificarmos que, de facto, «o bruto a nada se comove».

Ei-lo (silêncio!) que conclui: «Tudo isto poderá ser muito revolucionário num plano experimental e narrativo (Straub vai mesmo ao ponto de dizer que este é um filme «marxista!», mas não deixará de ser, de igual modo, profundamente desinteressante.

Se se acreditar na máxima que «cada um tem os mestres que merece», não será de estranhar ser **Straub** o actual mentor de grande parte do novo cinema português, o que vai de César a Vasconcelos, obviamente». «Und spracht». O que significa «muito revolucionário num plano experimental e narrativo?» Por que operação de mágica coloca os planos a que alude fora do real que os produz e do lugar histórico em que se increvem?

Não obstante ser habitualmente de uma invulgar credulidade auditiva parece que desta vez a desconfiança tomou o

«crítico», por **Straub** afirmar (provavelmente sem aspas e ponto de basbaque) que o seu filme é marxista.

Das duas, uma: ou é, de facto, ou trata-se de uma brincadeira sem gosto, hipótese para a qual o «crítico» se mostra mais inclinado. Pela parte que nos toca, prometemos desde já oferecer-lhe um doce (pode ser uma barriga de freira?) se, pelo menos, conseguir provar que ao falar do filme de **Straub** está a falar do filme de **Straub.** Até lá, atrevemo-nos a pedir-lhe que não escreva mais nada sobre cinema. É que a estupidez também polui e nós só temos uma orelha.

Que padece. Vai isso, vai isso? Vai nada, toutiço.

Resta dizer que cinema novo português não é comigo. Conheço mal. Portanto, só me ocorre peremptoriamente o seguinte:

1 — Os filmes que fiz até à data nada têm que ver com os filmes de **Jean-Marie Straub.**

2 — Os filmes de **Jean-Marie Straub** nada têm que ver — antes pelo contrário — com o filme de António-Pedro Vasconcelos **(Perdido por Cem)** que quando muito, no plano do cinema português, terá que ver com **O Cerco** e com um filme que em Nice passou como sendo seu, senhor Lauro António, e afinal não era **(Grande Grande Era a Cidade)**, com a diferença de ser um pouco mais inteligente que ambos, o que, aliás, não é difícil. Ressalvo que, por razões de precária saúde, não me foi possível ver mais do que uns cinco minutos de **Grande Grande Era a Cidade.**

É, no entanto, impressão minha que se trata de filmes que, de modo mimético e transparente, «macaqueiam a realidade». A expressão é de **Straub** e designa o que ele entende por «pornografia» no cinema: a multiplicação de efeitos de realidade num filme.

3 — Os filmes de António-Pedro Vasconcelos nada têm que ver com os meus, muito embora essa questão não seja, segundo creio, preocupante para qualquer de nós. Presumo que, mais coisa menos coisa, ambos fazemos os filmes que entendemos dever fazer ou que, vem a dar ao mesmo, gostamos de fazer. E agora, para que se não diga que tudo isto é triste, vou fechar a prosa com uma anedota muito engraçada:

Pouco depois de eu ter terminado a **Sophia,** essa curta metragem que, para meu opróbrio, a «crítica» pôs a prémio (lá terei que recusar o único premiozeco que me coube) juntamente com um filme de um pequeno aldrabilhas que se dá pelo nome de António Faria, o António-Pedro, que andava a ultimar o **Lopes Graça,** resolveu, suponho que a pedido do produtor, mostrar os dois filmes à bestiola que, como de costume, parece não os ter percebido lá muito bem. Assim sendo, o meu ilustre colega ter-se-ia visto coagido a desempenhar o antipático (e inútil) papel de explicador de filmes.

Cada um tem a paciência que Deus lhe deu, e juro que não meti para aí prego nem estopa. Tempos volvidos (se não erro, estávamos em 1969), surge, no **Século Ilustrado,** a «crítica» do bestiaz. Leio (não dizia grande coisa) e, a linhas tantas, apanho um baque e morro a rir.

Ressuscito (gratias), apanho o Vasconcelos à esquina e mostro-lhe o texto, aliás, prestável. Com efeito, o que fazia algum (pouco) sentido para a **Sophia** era aplicado no **Lopes Graça** e vice-versa. O bestioco tinha trocado tudo.

Dentro da mesma óptica proponho, pois, que, doravante, em vez de escrever «que vai de César a Vasconcelos» passe a escrever «de César no Vasconcelos e reciprocamente».

É igualmente imbecil, mas é um pouco mais divertido, cardeal.

In «Cinéfilo» n.º 2
de 11-17/10/1973

AUTO-ENTREVISTA

SE NÃO ACREDITASSE QUE A ALEMANHA VAI PERDER A GUERRA, REFUGIAVA-ME NUM PAÍS ONDE NUNCA NINGUÉM TIVESSE OUVIDO FALAR NO FLAGELO CINEMATOGRÁFICO

Como nasceu a ideia de um filme sobre Sophia de Mello Breyner Andresen?

SEMPRE que chega o Verão começo a ficar aterrorizado com a perspectiva de ter que o passar em Lisboa. O Agosto em Lisboa é terrível. Andam-se léguas e léguas para se descobrir um tipo amigo. Está tudo nas praias com as mulheres e os meninos. Pode-se procurar a sombra de uma árvore, mas a páginas tantas começa-se a dar conta de quão confrangedora é essa aliança.

A única solução é escrever cartas. Cartas sobre tudo: a pedir emprego, a insultar credores, cartas imbecis em que se fica à mercê das mercês da menina K que, por seu turno, passa bem muito obrigado.

Digamos, pois, que eu apresentava já os primeiros indícios de sufocação quando o Seixas Santos me falou na hipótese do Ricardo Malheiro produzir uma série de curtas-metragens sobre personalidades de relevo no panorama cultural português.

Era uma oportunidade, mas não acreditei muito que houvesse um produtor disposto a apostar numa criatura que, a par de uma total inexperiência, disfarçava mal uma certa aversão pelos negociantes do cinema, além de que as minhas roupas velhas e este ar sub-nutrido não inspiravam a menor confiança. Aliás, o Malheiro metia-se comigo dizendo: «Porra! Você parece mais um mendigo que um realizador!». Todavia, o Seixas e, depois, o António-Pedro, convenceram o Malheiro que eu era genial, apesar de não arriscarem meio tostão em mim.

Porque, para dizer a verdade, ninguém acreditava que eu fosse capaz de fazer um filme. Se calhar, até eu já não acreditava muito. Devo confessar que, por razões que ainda hoje me escapam, não precisei de recorrer à chamada hipocrisia para me dar bem com o Malheiro. Simpatizo mesmo com o velho, muito embora uma análise fria da personagem me deixe um tanto transido. Suponho que o Malheiro também simpatizou comigo e decidiu dar-me um filme, facto a que sou extremamente sensível, sobretudo depois de saber que houve quem o tentasse dissuadir alegando que sou doido varrido.

Parece que sim, que sou, mas a cólera do Senhor ainda não me fulminou. Podia contar duas ou três histórias sobre a loucura, mas prefiro pensar que este país tem a sensatez que merece.

Tal como nos filmes de Hawks, as minhas relações com o produtor processaram-se sempre num plano de amizade recíproca e isso acabou por prevalecer, sobretudo nos momentos em que não soubemos entender-nos. Para mim, é importante poder dizer ao Malheiro que comigo ele terá de modificar radi-

calmente o seu sistema de produção, ser por isso posto fora do seu escritório e, no dia seguinte, cairmos sem qualquer sombra de rancor nos braços um do outro, dispostos a uma discussão razoável dos nossos comuns interesses. Ao fim e ao cabo, estas coisas pressupõem uma grande dose de aceitação dos mútuos humores. Seria incapaz de trabalhar com um produtor como o Francisco de Castro, que não só tenta meter a sua incomensurável estupidez nos filmes de cada um, independentemente da (irremediável, essa) inerente aos autores, como tem o inconveniente de usar brilhantina. Não suporto pessoas que se servem do cinema para usar brilhantina, mas talvez ainda não tenha aprendido a situar-me num plano estritamente profissional.

Essa troca foi acidental...

— Acidental como todas as trocas. Gosto bastante da poesia da Sophia, gostei de participar na pequena aventura que foi filmá-la, mas o Camilo seria um filme muito mais pessoal por pessoal empenho nele.

Tratando-se de uma personalidade já morta, acha que o projecto se desviaria muito da linha optada no filme sobre a Sophia?

— Não sei. O filme intitular-se-ia, precisamente, «Como filmar Camilo?», e eu gostaria que fosse uma resposta a essa

questão. Tudo o que neste instante posso saber é que não podendo contar com o Camilo em pessoa, para as filmagens, teria de recorrer a actores, e para mim um actor é uma pessoa que além de ser o que é, é a pessoa que está a representar uma pessoa que não é. A partir daqui, da aceitação desta duplicidade fundamental, talvez se possa fazer um filme interessante. De outro modo é preferível não mexer em nada.

Não lhe parece que o seu filme possa constituir uma mudança na vida do documentarismo português?

— Não faço ideia. Acabei o filme em Dezembro e de então para cá tenho feito publicidade e comprado camisolas de gola alta. Não se muda nada a comprar camisolas de gola alta. Nem sequer o carácter.

É evidente que o assunto em si é muito mais desejável que, por exemplo, o documentário industrial a soldo de grandes empresas, mas não sei e ninguém pode saber até que ponto o meu filme e o do António-Pedro, com o Lopes Graça, são indícios de uma linha de continuidade que faculte aos novos cineastas a possibilidade de se exercitarem sem terem que amouchar ao sabor dos desígnios das empresas de publicidade e do fascismo que há nelas.

Para já, é fora de dúvida que a diferença que existe entre o meu filme ou o do António-Pedro e os demais, é em função do risco que cada um de nós, diferentemente, resolveu correr. Corre-se um tremendo risco quando se assume a alteridade de

trabalhar sem rede e se recusa ao público a habitual pornografia que ele gosta de consumir. No que ao meu filme diz respeito, suponho que, antes do mais, ele é a prova, para quem a quiser entender, que a poesia não é filmável e não adianta persegui-la. O que é filmável é sempre outra coisa que pode ou não ter uma qualidade poética. O meu filme é a constatação dessa impossibilidade, e essa intransigente vergonha torna-o, segundo creio, poético, malgré-lui. Creio, também, e acho espantoso que a crítica não tenha dado por isso (o que, aliás, só reforça uma impressão velha sobre a infinita ignorância da dita), que muito mais do que um filme sobre a Sophia que, para mim, só de um modo aleatório é parte dele, o meu filme é um filme sobre o cinema e matéria nele.

Que critério adopta na selecção dos textos escolhidos para o filme?

— Escolhi o final de **A Menina do Mar** porque gosto de ouvir ler contos infantis e porque desconfio que aquele bocadinho dá prazer aos meus inimigos milaneses. Estas histórias milanesas devem-lhe fazer uma grande confusão, mas não se assuste. Eu até não conheço a Itália! Foi, de resto, por não conhecer a Itália (juro que não sou surrealista!), e embora isso lhe pareça estranho, que achei divertido pôr a Sophia a lê-lo ao Xavier. A razão mais importante diz, todavia, respeito à duração que impus ao plano.

É a isso que eu chamo trabalhar sem rede, transformar o acto de filmar em pura contingência. Aconteceu ser o melhor plano do

filme, porque no final o Xavier critica a voz da mãe. Ora, como a duração do plano assenta no movimento que anima a voz de Sophia a ler, a crítica que o Xavier lhe faz equivale à crítica do próprio plano e, portanto, obriga o espectador a restaurar-lhe o sentido através da necessidade de o ler de novo. Assim sendo, cortar ou decompor o plano (que é longo de 3 minutos) seria destruir-lhe o movimento e o movimento que a sua crítica contém, seria, em suma, destruir a sua razão de ser e torná-lo profundamente convencional.

Relativamente aos excertos da **Arte Poética**, interessava-me que a Sophia lesse o primeiro parágrafo em campo. O texto refere-se a uma memória da infância e à descoberta e aprendizagem da poesia, e eu tinha um certo empenho em auscultar os sinais que isso poderia provocar no rosto da autora enquanto leitora. Não foi possível acertar o sincronismo das últimas cinco ou seis palavras e, na montagem, decidi inserir um plano de miúdos a correr. Essa mudança do espaço visual, essa brusca passagem do in ao off, pelo simples facto do espaço da palavra se ter deslocado da moldura rígida e impenetrável que é o rosto de Sophia, altera surpreendentemente a homogeneidade do discurso.

A imagem paralisada de Sophia parece-me idiota porque eu devia ter cavado um silêncio na banda sonora. No entanto, «errare cinematographicum est», como diz o Godard.

Os planos do mercado foram filmados em estilo de reportagem. Limitei-me a dizer ao Escoto para apanhar isto ou aquilo e, na altura, não me dei conta da necessidade dos planos ganharem com um outro rigor. O material que eu tinha para montar era francamente medíocre, mas, mesmo assim, considero essa sequência outro dos saltos sem rede que há no filme e não coro de vergonha com o resultado, além de que propicio à crítica o ensejo de dizer algo interessante sobre a relação entre a poesia e o real.

O poema «Esta gente» era o que melhor se ajustava com a extrema lisura de algumas paisagens algarvias que eu decidi filmar ainda sem lhes saber a sorte. O lugar-comum teria sido sobrepor o poema a imagens mais ou menos expressivas de pessoas, mas esse apetite dramático distrairia o espectador e dar-lhe-ia a noção de um falso acordo entre a palavra e a imagem. Creio que tendo optado por uma espécie de união livre, que consiste justamente em não dissimular a arbitrariedade da imagem com a palavra, evitei os embustes em que os Macedos & C.ª caiem tão ingénua quanto habilidosamente.

A escolha do curto poema-epitáfio, em que a voz de Sophia se sobrepõe a um plano de mar, obedeceu a um critério muito pessoal. Digamos que pretendi acabar o filme sobre o mar.

Mas o seu filme não acaba sobre o mar. O último plano é o da mão de Sophia a escrever o nome, e quando a mão sai de campo a imagem funde em branco e a assinatura desaparece.

— Há qualquer coisa de trágico quando o branco invade o écran, não há? Na banda sonora continua o ruído do mar, e o branco pode bem ser a ideia última que eu faço do mar. Logo: o meu filme acaba sobre o mar.

E a morte?

— A morte é silenciosa. Não tenho nada a dizer sobre a morte.

O texto que uma das filhas de Sophia lê . . .

— Ah! É a Maria. Ficámos muito amigos. O texto foi redigido 5 minutos antes da gravação e, obviamente, refere-se ao parti-pris do filme. Tratava-se, em suma, de saber preservar a liberdade dos seres e das coisas que nele intervêm.

Parte do texto é do Francis Ponge.

Manda a verdade que se diga que Dona Sophia se deixou filmar em permanente estado de pânico, e o seu assentimento só foi possível porque, ao mesmo tempo, não resistiu à fascinação que o cinema acaba por exercer sobre a maior parte das pessoas. A Maria e os irmãos, que não aprenderam a desconfiar o suficiente da vida, que não tiveram ainda tempo de pesar o peso que têm no mundo, acreditaram que eu não era o portador da peste, como o Nosferatu, e colaboraram maravilhosamente comigo. Mas era o portador de um instrumento chamado máquina de filmar que pode ser monstruosamente agressivo. Creio que, ainda que de um modo não consciente, a Sophia se deu conta disso e não lhe posso levar a mal por se ter ofendido. A sua recusa em estabelecer com a câmara qualquer espécie de pacto é por demais evidente ao longo de todo o filme e não vale a pena perder tempo a falar nisso. De resto, na véspera de lhe mostrar a cópia síncrona

do filme, não consegui dormir, apesar de ter a plena consciência que, no plano moral, nada havia de ofensivo para a sua pessoa. Acho que ela gostou imenso do filme, e saber isso foi extremamente agradável para mim. Pude, enfim, dormir em paz.

Deve ser bom dormir em paz . . .

— É óptimo. Sobretudo para o sistema nervoso.

Acha que a sua experiência como crítico acabou por influenciá-lo como realizador?

— Faço parte da primeira geração de cineastas cultos existentes em Portugal. Por cineastas cultos entendo pessoas que repetidamente fizeram pelos anos 60 o trajecto que vai do extinto cinema Galo à Cinemateca da rue d'Ulm ou ao National Film Theatre. Pessoas que conseguiram farejar todo o cinema que se tem feito e, melhor ou pior, foram tirando do que viram as conclusões que melhor se lhes impunham. É o caso do Paulo, do Seixas, do António-Pedro. É, em certa medida, o caso do Fernando Lopes, que começou, todavia, por assentar praxis e trouxe da Televisão a bagagem técnica que nenhum de nós ainda tem.

A par disso, sucede que o Fernando é um prodigioso bicho de ver cinema, de fazer e de ver fazer cinema. Assim sendo, a sua presença, o seu agudo sentido crítico são um precioso estímulo para todos nós e, pela parte que me cabe, não saberia dispensá-los.

O seu filme é, portanto, resultado de uma dada reflexão sobre o cinema . . .

— Isso sente-se em cada plano, mesmo naqueles claramente falhados. Basta dizer que o filme foi filmado em 4 dias e improvisado de uma ponta à outra, e só começou a ganhar **forma** na mesa de montagem. Até lá, não tinha a mais pequena ideia do que é que iria sair. Esclareço que não improvisei por gosto, mas por não me restar outra alternativa. Enfiaram-me numa carrinha Peugeot rumo ao Algarve e tratava-se de voltar com umas centenas de metros de negativo impressionado ou de ficar sem fazer nada. Há planos que ganhariam em ter sido mais cuidadosamente preparados e, doravante, interessa-me caminhar nesse sentido. O filme sobre a Sophia só teve piada porque se tratou, de facto, de uma experiência extrema e extremamente vertiginosa para o meu temperamento. Útil, na medida em que estou convencido que quem conseguiu safar-se airosamente de produção tão demente, consegue safar-se de tudo o que a seguir vier. Tratava-se, no fundo, de qualquer coisa parecida com aquela história que se conta acerca de um distribuidor que ao fazer uma viagem de negócios a Paris, acompanhado do seu factotum, lhe perguntou num restaurante, depois de passar os olhos pelos preços marcados na lista: ó senhor fulano de tal, quer sopa ou não quer nada? Por outro lado, não há nada no mundo que pague a sensação de se terminar um filme que não nos desagrada inteiramente.

Que realizadores mais o influenciaram ou com quais pensa que tem maiores afinidades? Há alguma razão especial para ter

dedicado o seu filme à memória de Dreyer?

— Na exacta medida em que a crítica se torna cinema e o cinema se torna crítica, julgo que a influência de Godard é óbvia no meu filme. Tirando isso, e pondo de parte a questão das afinidades que nem sempre são necessariamente cinematográficas, Murnau é o cineasta que mais me impressiona. No século XX só outra obra me impressiona tanto: a de Paul Klee. E a de Kafka. E a de Céline. Pensando melhor, sou muito impressionável.

Há, porém, cineastas que não me canso de amar. Renoir, Bergman, Mozart, Griffith, Mizoguchi, Vermeer, Lang, Camões, Rossellini, Webern, Hitchcock, Nicholas Ray, Montaigne! (*)

Outros que aprendi a amar recentemente: Bresson, Dreyer, Mondrian . . . Um que amo por correspondência e morre de fome na abundante Alemanha: Straub. Mandar-lhe-ei umas vitualhas e espero que os meus colegas mais bem instalados na vida não se façam muito rogados.

Dedico o filme a Dreyer porque antes de morrer nos legou um dos mais belos filmes que vi até hoje. O César de saias pensa o mesmo. Parece-me uma boa razão. O filme chama-se **Gertrud.**

(*) Andávamos, pois, a conjugar os nossos pequenos gostos. Era compreensível naquela idade e ajustava-se à nossa apetitosa culturofilia. Para ser franco, o único tipo de entre os mencionados que, hoje por hoje, me decepciona um tudo nada é Hitchcock, e poder-se-ia falar de uma certa constância se, na realidade, esta questão tivesse um mínimo de interesse. Creio, no entanto, que não tem.

De entre os cineastas ligados a um novo cinema português, quais lhe parecem reunir um número mais elevado de qualidades?

Terei que fazer uma distinção entre os que já enfrentaram a prova de uma longa-metragem e os que ainda não passaram da curta. Não estou, de modo algum, a estabelecer uma divisão por metros de filme, mas uma divisão de problemas específicos de uma e de outra, por um lado, e uma divisão que, por outro lado, implica uma substancial diferença de representatividade entre uns e outros. O Paulo Rocha e o Fernando Lopes são, de entre os primeiros, os dois únicos que escapam ao bafo de estupidez que os filmes dos demais exalam e, de entre os segundos, preferia que me pedisse para apostar. Apostarei, com a maior das parcialidades, em mim e nos meus amigos. Ou, de outro modo mais seguro: aos 30 anos, tal como o Kirk Douglas no **Man Without a Star** do King Vidor, constato que perco habitualmente de cada vez que aposto nos outros e que as únicas hipóteses de ganhar só surgem quando me decido a apostar violentamente em mim.

Mas há afinidades culturais entre si e alguns novos cineastas portugueses . . .

Não faço parte de grupos e não tenho quaisquer afinidades culturais com colegas meus. Sinto-me, portanto, à margem daquilo a que se chama novo cinema português, e isso nada tem a ver com o facto de haver 3 ou 4 tipos interessantes que podem até

fazer filmes interessantes e com quem é agradável tomar café e trocar impressões.

Convém, no entanto, deixar bem claro o seguinte: sou um tipo ferozmente individualista que a si mesmo se toma pelo centro do mundo e está profundamente convencido que estas coisas de cinema, ou do que quer que seja, se atravessam sozinho. That's all.

Para terminar: gostaria que me falasse dos seus projectos e respondesse à questão: se não fizesse cinema o que é que fazia?

— Fazia o que faço: tentativas para fazer como o Mr. e Mrs. Elliot do Hemingway.

Ninguém morre por não fazer filmes e se morrer é idiota. Não vale a pena. Morre-se, sim, por fazer filmes, por na idade em que se fazem as opções mais importantes (que não são necessariamente as mais graves) se ter optado pelo ofício de cineasta. Neste momento, não me passa pela cabeça abdicar da disciplina que faz parte do destino que me impus. (*)

Olhe o Jean-Marie Straub. Não o admiro por passar fome. Admiro-o porque faz cinema e porque para fazer o cinema que faz tem de suportar a guerra que a Alemanha lhe declarou. O público alemão que, aliás, ele considera o melhor da Europa, vinga-se na quotidiana côdea do cineasta que, imperturbável (até quando?),

---

(*) Sábias e justas palavras que não só já me encantam como, dentro de dez ou quinze anos, hão-de maravilhar-me.

continua a massacrá-lo com os seus filmes. O mais extraordinário é que a firmeza moral de Straub não se aparenta em nada com um romântico suicídio aos pés da barriguda Besta bávara! O menos que se pode aventar é que o conflito, que exclui todas as possibilidades de reconciliação (nicht versohnt), é de prognóstico assaz duvidoso. Uma coisa, porém, é certa: cada filme que o Straub consegue fazer, rompendo a barreira económica que o sistema lhe impõe, é uma vitória do chamado bloco aliado do cinema, e se eu não acreditasse que a Alemanha vai perder a guerra refugiava-me num país onde nunca ninguém tivesse ouvido falar do flagelo cinematográfico.

A par de isto, como sei que não chego a netos, vou tentar reconciliar-me com a morte.

O cinema não é mais do que um itinerário que instaura o reencontro do homem consigo mesmo. Ou Ulisses de novo em Ítaca.

Você consegue levar a sério um senhor que tem vinte e cinco tostões no bolso?

In «O Tempo e o Modo» N.os 69/70, de Março/Abril/1969

II

AS PALAVRAS DOS FILMES

«QUEM ESPERA POR SAPATOS DE DEFUNTO MORRE DESCALÇO»





«Quem espera por sapatos de defunto morre descalço»

«Tudo o que é interessante passa-se na sombra, decididamente. Não se conhece nada da verdadeira história dos homens.» — L.-F. CÉLINE.

QUEM ESPERA POR SAPATOS DE DEFUNTO MORRE DESCALÇO tem 14 cenas e pode (não deve) dividir-se em duas partes, compreendendo sete cenas cada. A primeira parte diz respeito às dificuldades sentimentais e financeiras de Lívio, à ajuda que um amigo, Mário de seu nome, lhe dá para, de um modo rápido e engenhoso, arranjar meia dúzia de tostões com que fazer face (e fogo) às inevitáveis despesas de um encontro com Mónica, uma jovem estudante de Letras por quem está (ou julga estar) deveras apaixonado. Um fragmento musical (Webern) liga a primeira parte à segunda, que, entre outras coisas, se refere ao não-sentido (ou ao sentido nunca revelado?) do encontro, ao asfixiante mal-estar que entre ambos cresce à medida que o tempo se escoa, à desrazão de Lívio que progride na razão inversa do progresso da razão de Mónica.

Filme opaco. Secreto como uma concha. Parafraseando Rimbaud poder-se-ia dizer que «le vrai film est ailleurs». O que se pretende filmar não é tanto o filme como o seu reflexo. Obscuramente — como num espelho. É, pois, face ao espelho que

Mónica, pela palavra reflectida, desmascara o seu jogo no desmascarar do de Lívio e, pela palavra, se liberta. A palavra aqui é opção moral, consciência nua, assunção da verdade. O olhar de Mónica (ou do seu duplo) para Lívio ausente e expulso da imagem (o verdadeiro filme está «off», para além da ilusão do «écran») insere-se num movimento de fascinação e repulsa que continuamente organiza o seu debate interior. A descoberta do seu olhar? A descoberta do próprio filme, «of course».

Filme transparente. Aberto como um pássaro. Tentemos outro modo de lhe auscultar o movimento misterioso e vago. De que se trata, afinal?

Mário, que vive (a título provisório) de expedientes, é abordado por Lívio, que (suspeite-se!) para conservar intacta a sua extrema pureza se socorre dos expedientes do amigo. Lívio está (ou julga estar) deveras apaixonado, etc...

Evidente que Mário não se queixa, não receia a vida: vive-la. Evidente que, tal como Mónica, é contudo capaz de generosidade e de amor. A prova? Oh! a prova está em 24 fotogramas por segundo. Por ora, basta aceitar que tanto Mário como Mónica, seja através da solidariedade, seja através da renúncia pura e simples, se comportam em relação a Lívio da maneira que pensam ser melhor para o ajudar. Numa palavra, honestamente.

E Lívio? Lívio, o parasita, tanto pode viver à custa de Mário como de não importa quem. Mas não de não importa quê. A sua tragédia é a da linguagem sem objecto e nos objectos constantemente estilhaçada. Ele é bem (e Mónica verifica-o) a carne-viva de uma duplicidade que o impede de penetrar a vida e o força (no

sentido totalitário do termo) a arrostar a sina de uma impotência que, confusamente, se pressente a vários níveis e, talvez, esteja também entranhada no próprio movimento do filme.

Conheço alguém, cujo espírito por vezes se ilumina, que disse que o cinema é a síntese dialéctica entre o teatro e a vida. Em favor de Lívio, propiciemos a intrusão do chamado golpe de teatro afirmando que «la vraie vie est ailleurs». A acreditar nisso é preciso votarmo-nos à incómoda, arriscada tarefa de rever tudo desde o princípio, aceder ao permanente salto mortal de nós mesmos.

Digamos, para simplificar, que Lívio só poderá reconciliar-se consigo próprio em termos estéticos; só a criação poderá compensar a sua extrema fragilidade e restituir-lhe a «voz canora», o olhar de Orfeu. É verdade: li Blanchot, de passagem.

A partir daqui, não é difícil pressentir que, antes do mais, eu gostaria que este filme fosse uma forma de aprendizagem do duro ofício de viver, isto é: de filmar. A sua estrutura não pode tomar a figura de um círculo porque à sua respiração é mais do que necessário um final aberto, isto é: livre e exactamente «rilkiano».

Outra coisa: não se trata de uma autobiografia, apesar de eu ser dos que acreditam que «la vraie vie est ailleurs». Talvez acredite à maneira de Stravoguine, mas acredito, apesar de tudo. Afinidades electivas? É possível, mas não é isso que interessa agora. O que interessa é que se, por acaso, eu emprestar a Lívio alguns dos meus gestos, bem assim como uma horrível timidez, isso dever-se-á exclusivamente ao facto de precisar de não o sentir muito estranho. A excessiva familiaridade podia, por seu turno, ser prejudicial. O cinema talvez seja apenas a procura da

distância mais justa entre dois olhares — a distância do olhar que nos olha, o que corresponde à distância de conhecermos como somos conhecidos.

Finalmente, se fosse caso de recorrer no percurso da história do cinema a um padrão (ou um patrono?) que pudesse nortear este empreendimento, recorreria ao «Pickpocket» de Robert Bresson que, entre nós, se chamou «O Carteirista».

In «Diário de Lisboa»
(Suplemento Literário),
de 14-8-1969

PLANIFICAÇÃO

CONTA-SE simplesmente: no Verão de 1965 eu rebentava (rebentava nada) se não fizesse um filme. Por tuta e meia, vendeu-me o Paulo Rocha algumas latas de negativo 16 m/m e, no minuto seguinte, aparelhado com uma Paillard e a boa-vontade de amigos e conhecidos, lancei mãos à obra.

Sol de pouca dura. Essa primeira tentativa ficar-se-ia por umas escassas bobinas de película impressionada. Das pessoas a ela ligadas, apenas a Paula viria a figurar na versão concluída em 1970, que, não contando com a dedicatória, abre com a recuperação da maior parte das imagens em bruto (ou quase) desse primeiro, juvenil arrobo cinematográfico, chamemos-lhe.

1

Sobre fundo de cartão negro, em letras brancas minusculamente colocadas na parte inferior do enquadramento: **«à Teresa, este nosso velho filme».**

2

Ouve-se o ruído chato e contínuo de uma máquina de projectar, enquanto, num écran, são projectadas imagens do material acima mencionado. Em voz off e desamparada por defeituosa revelação do negativo de som, sobrepõe-se o seguinte comentário:

«Nesse tempo, vivíamos extremamente mal. Pensávamos fazer filmes e, regressados há pouco de Londres, com a nossa má cabeça devidamente iludida, éramos bem a imagem do Entusiasta.

Estávamos em 1965 e muitas inocências iriam, entretanto, ser violadas.
Este país, senhores, é um poço onde se cai, um cu de onde se não sai.
De qualquer modo, um filme, mesmo informe, inacabado como um nado-morto, é o prenúncio da nossa própria história, a projecção silenciosa dos nossos fantasmas.
É tudo: passemos adiante sem lamentações.»
Após a leitura, a imagem fica branca. Tentou-se estabelecer com o plano seguinte um raccord cromático que não resultou em virtude das tonalidades de branco ligarem mal.

3
Sobre fundo branco, em letras negras, o título do filme: **QUEM ESPERA POR SAPATOS DE DEFUNTO MORRE DESCALÇO — um provérbio cinematográfico.**

4, 5, 6, 7 e 8
Sobre fundo de cartão negro, em letras brancas, separadas por 2 fotogramas de fita branca, seguem-se as legendas respectivamente com o nome dos actores, assistentes, operador e técnico de som, músico, realizador, aliás escritor, e entidade subsidiadora. Por ingratidão, foram esquecidos alguns amigos e a Fundação Ford que, por intermédio da Association pour la Liberté de la

Culture, entrou com 20 contos, aliás integralmente aplicados em proveito do filme, vá-se dizendo. (*)

9
Salvo erro, 1 minuto e 25 segundos de música que deveria funcionar sobre a imagem negra, mas que, na realidade, funciona sobre um reles e desgostante cinzento-esgoto.
Ouvida a música, pode quem quiser entrar no filme propriamente dito.

Décor: Martinho da Arcada. Dia de inverno, filmado no pino do verão.

Resumo da cena: Lívio e Mário, inicialmente sentados numa mesa de café. Lívio confessa ao amigo que se acha apaixonado por uma jovem estudante. Falta-lhe é o dinheiro para dar livre curso aos arrebatamentos do coração. Mário decide ajudá-lo a remendar a situação financeira.

10
Grande plano de um copo com água. Precipitada na vertical pela mãozinha de um precioso colaborador, uma barata cai ruidosamente plof! dentro do copo.

(*) Posteriormente constou que essa Associação era financiada pela CIA.

11
Com uma beata ao canto da boca, Lívio olha na direcção do tecto e, depois, do copo, dizendo:

LÍVIO: O que é isto? Já caiem baratas do tecto?

12
Mário, que lê o Diário de Notícias, tem a cara tapada pelo jornal e, sem se mover, diz:

MÁRIO: Repugnante!

13
Lívio deita uma baforada de fumo para dentro do copo.

LÍVIO: Levanta-se um tipo cedo para sacar uns maravdhis e um corno!

14
A tonalidade fotográfica deste plano é diferente da dos anteriores. Deve-se isso ao facto de ter sido filmado um ano depois, com condições também diferentes de luz. Uma atonalidade de emergência nunca poderia resultar, a não ser no plano do efeito tapageur, dentro de uma cena pensada em moldes de uma construção ainda clássica, apesar da destruição harmónica da inter-ligação dos planos. Esta assenta, no entanto, apenas na ausência de raccords de posição dos actores, e, se é inegável que isso se instaura como abrupta e mal-polida figura de estilo,

não pulveriza o fluido da continuidade narrativa da cena, como, aliás, se pretendia.

Lívio roi as unhas. Mário continua a ler o jornal.

LÍVIO: De qualquer modo, não posso falhar esta senhora.
O meu velho dizia que falhar uma senhora é partir para a vida com o pé coxinho.
Tinha pensado convidá-la para um jantar fino. Que tal um jantar fino?
Depois do jantar as senhoras ficam doces e coradas.

Mário pousa o jornal sobre a mesa.

MÁRIO: Era tempo de deixares de ser parvo e romancista russo. (1)

Com a mão apoiada na mesa, faz timidamente (o actor era envergonhado) o chamado caralhinho, enquanto diz:

MÁRIO: Vocês já coiso?

Lívio, um tanto repugnado pela grosseria, protesta:

---

(1) «Não sou parvo nem romancista russo aplicado...» — Álvaro de Campos, Poesias.

LÍVIO : A Mónica é diferente. Garanto-te que é diferente. Vinte anos. Faculdade de Letras. Senta-se a um cantinho e fica assim a ouvir Bach.

Sobre o «assim», Lívio ganha uma aparência beatífica que, de certo modo, se quis um tanto ambígua e enigmática. É, em minha opinião, um movimento-chave dentro do jogo de variações não-figurativas de que a personagem é tecida. Leve-se este reparo à conta de um desabafo, dado que não estamos aqui para apontar o sentido do nosso engenho.

MÁRIO : Emprenha pelos ouvidos enquanto aborta com os olhos. A música faz-me sono e o sono é a antecâmara da morte. Queres comer alguma coisa?

Ao dizer esta frase, o actor enganou-se, e a frase que se ouve é a seguinte: «Emprenha pelos ouvidos enquanto aborta pelos olhos. A música é a antecâmara da morte», etc. Como é óbvio, tendo em reparo que durante as filmagens a distância da câmara era considerável em relação aos actores, não se conseguia ouvir o que diziam e, não existindo som de referência, só nos apercebemos do erro durante a dobragem. Tal como ficou, a frase remete para uma noção romântica da música que, muito embora não se aplique de todo à música de J. S. Bach, parece relativamente correcta no que toca à música de Wagner e, nomeadamente, à fascinada espécie de sonolência que o Tristão

pode provocar no ouvinte. Não é bem a mesma coisa, mas enfim!...

LÍVIO : Não me apetece, Mário. Não me apetece, Marius. Precisava de sacar algum em grande para começar não sei quê, não sei como. Uma cómica viagem não sei onde, nem porquê.

Olha para a barata.

LÍVIO : Esta já não mexe!

MÁRIO : Repugnante!
O teu mestre diz algures que «é mais difícil renunciar ao amor do que à vida». (2)

LÍVIO : É porque nesta vida o amor não é pertença de cada criatura.
Temos de o mendigar rancorosamente e o que ainda nos vale é sermos tão mal agradecidos. Meu querido monte de baba e ranho. Meu querido isto ou aquilo.
Passei isto, passei aquilo, e isto por que passei não compensa por sombras o que guardei.

(2) L.-F. Céline: Voyage au bout de la nuit.

Pela última vez (promessa quiçá vã de não insistir nos apartes) o autor chama a atenção para o uso do pronome demonstrativo «esta», na frase «nesta vida», indispensável correcção ao sentido da frase de L.-F. Céline citada por Mário na réplica anterior.

15
Lívio olha na direcção de Mário. O enquadramento é semelhante ao do plano 13, assim como o do plano 16 é semelhante ao do plano 12. Poder-se-ia falar duma relação especular entre estes planos, aliás bastante típica nas découpages tradicionais: dois planos aproximados (A e B), na mesma escala, um plano de conjunto (C) e, de novo, dois planos aproximados (A' e B'), na mesma escala dos anteriores. A única anormalidade é aqui a excessiva duração do plano de conjunto (14), no interior da cena.

LÍVIO: Pode ser que dê em doido furioso, e até nem digo que não — sapato, sapato, sapato —, mas o que é que me impede?

16
Mário coça a cabeça, olhando na direcção de Lívio.

MÁRIO: Decididamente, hoje é o meu dia de bruxa boa para o lívido Lívio ir passear as donzelas.

17
Conjunto, vendo-se várias mesas vazias. Mário levanta-se e abre o Diário de Notícias. Lívio segue-o com o olhar. Mário lê o jornal em voz alta.

MÁRIO: Missa do 8.° dia... Faleceu... Faleceu... Anda daí: tive uma ideia para te arranjar algum!

Mário sai de campo, secundado por Lívio.

18
Panorâmica acompanhando Mário até uma cabine telefónica, no interior do café. Lívio entra em campo e observa-lhe os movimentos. Mário consulta uma lista telefónica.

MÁRIO: Sabões, Sachetti, Sacote Fitzgerald, Sade, marquês de, Saias, Sayonara, Saint-Tropez, Saiote, Saladas... Cá está: Saladas! Toma nota!

Mário dirige-se para a porta de saída, sempre secundado por Lívio, enquanto canta:

MÁRIO: Os marinheiros aventureiros
são sempre os primeiros
na terra e no mar.

Repete, em coro com Lívio, a estrofe da canção que figurava deliciosamente no filme «Eram Duzentos Irmãos». Saem de campo.

Décor: A parede de um prédio. Janelas do rés-do-chão com escritos.

Resumo da cena: Inteirado dos propósitos do amigo, Lívio manifesta-lhe aquilo que poderemos qualificar de temor pela sua própria incapacidade. Mário sossega-o, mas Lívio ainda tenta propor-lhe uma alternativa menos brutal que não exclui, antes pelo contrário, o recurso a uma permanente auto-ironia.

19

Especados no passeio, Mário e Lívio olham para fora de campo e, depois, entreolham-se.

LÍVIO: Não sei se tenho lata.

MÁRIO: Eu falo. Só tens que fazer um ar mais triste.

20

Lívio começa a andar para um lado e para outro, acompanhado em panorâmica. Ouve-se o ruído de trabalhos em obras de construção, e mesmo o de britar pedra.
Não houve, na escolha destes ruídos, o propósito moral de os fazer recair sobre a conduta das personagens, houve, isso sim,

o propósito de inserir, nos dados desta ficção, elementos de um real que lhe é alheio, o que, como é óbvio, amplifica dialecticamente o campo de significação em que são jogados.

LÍVIO: Não seria melhor uma carta? Qualquer coisa do género: dois estudantes pobres e em desespero de causa, tendo tomado conhecimento do falecimento do esposo de V. Ex.ª, o valoroso almirante Saladas, vêm, por este modo, manifestar as suas sinceras e sentidas condolências...

MÁRIO (entrando no jogo): ...por tão irremediável perda...

LÍVIO: ...e apelar para o bondoso coração...

MÁRIO (corrigindo): ...o piedoso coração...

LÍVIO: ...certos de que o condoer-se com a dor alheia mitigará a própria dor.

No começo do plano seguinte continua a ouvir-se em off a a voz de Lívio.

Décor: Patamar de um prédio de boa aparência.

Resumo da cena: Apenas o resultado da acção que, pelos vistos, foi coroada de êxito. A criada da viúva do almirante Saladas entrega aos dois amigos um embrulho com algumas roupas do defunto. Bastante parcas por sinal. Suspeita-se, digo eu, que a viúva não deu o espólio todo, sobretudo o mais valioso, a menos que o almirante estivesse realmente na mais negra penúria. De qualquer forma, como a cavalo dado não se olha o dente, os dois amigos parecem ficar divertidos assim que a criadinha, chamada pela senhora (a voz é do Manuel Jorge Veloso que, por acaso, apareceu no estúdio na altura da gravação), lhes fecha delicadamente a porta nas caras, fazendo-lhes sinal para que esperem. Lívio desaparece escada abaixo com o embrulho, enquanto Mário se deixa prender pelas boas atenções da deliciosa criada, a minha boa amiga Dona Antoninha, de tão vetusta virtude.

21

Mário em frente da porta. Lívio encostado ao corrimão.
A voz de Lívio continua o discurso do plano anterior.

LÍVIO (off): ...imploramos-lhe nos ceda alguns agasalhos do defunto para suportarmos blablabla os rigores da invernia.

A criada entreabre a porta, carregando um embrulho.

CRIADA: A minha senhora não os pode receber, mas mandou isto com umas roupinhas. Eram para algum pobrezinho...

Sobre o «pobrezinho», Lívio volta-se de costas para a criada, baixando o olhar para fora do enquadramento, na direcção das escadas. A criada entrega o embrulho a Mário.

MÁRIO: Ó olhos-lindos, diga à sua senhora que os nossos corações a acompanham na dolorosa ocorrência que foi a perda de tão nobre figura de esposo e marinheiro. A nossa gratidão estará eternamente com ela, aonde quer que os nossos passos nos arrastem.

SENHORA (off): Ó Rosinda!

A criada faz-lhe sinal para esperar e esgueira-se para o interior, fechando a porta.
Mário começa a rir. Lívio acompanha-o com um evidente mal-estar que, no meu fraco entender, é um dos instantes mais sublimes do filme, e fica a dever-se por inteiro (daí o meu à vontade) aos méritos de um prodigioso actor (Luís Miguel Cintra) a acertar em cheio.

22

Mário atira o embrulho a Lívio. Este recebe-o como se fosse uma bola de râguebi e desce as escadas.

23
Mário prepara-se para o seguir e sai de campo. Entra em campo o braço da criada com um par de sapatos na mão. Mário entra de novo em campo, acaricia os sapatos e, depois, o braço da criada. Pega nos sapatos, puxa a criada para si, desfaz-lhe o cabelo. Riem. Em homenagem aos **Verdes Anos,** a criada diz:

CRIADA : Ai minha senhora!

Saem lentamente de campo.

Décor : Um banco no jardim do Príncipe Real.

Resumo da cena : Lívio experimenta os sapatos do defunto. Descobre que os sapatos não só não lhe servem como têm uma utilidade muito restrita. A oferta da viúva do almirante está destinada a uma casa de penhores. Se há dias em que um tipo não devia tocar num metro de película, este foi um deles. A cena é efectivamente aquilo a que se chama a merda. Nunca acertei com o enquadramento nem com a direcção dos actores. Cortei o mais que me foi possível e, no entanto, a maior dificuldade residia na ligação entre dois planos, um de conjunto (24) e um grande plano (25). O Lopes é o único gajo que, por cá, às vezes faz isso bem. Questão de olhómetro; insuficiência a limar. Adiante.

24
Mário está sentado num banco do jardim, seguindo mais ou menos

Lívio, que anda de um lado para o outro experimentando os sapatos. Acaba por se sentar ao lado de Mário, dizendo :

LÍVIO : Inútil. O morto tinha os pés maiores do que uma língua de sapo.

MÁRIO: Devem fazer bolhinhas no dedo grande.

Lívio descalça os sapatos e calça as suas botas. Pega de novo nos sapatos.

LÍVIO : Precisava de uns, mas estes só servem para ir à ópera.

Fica a olhar os sapatos. De repente, dá um salto para cima do banco.

25
Grande plano de Lívio brandindo os sapatos na direcção da câmara.

LÍVIO : Chaço. Chaço com eles.

Na actual versão do filme, o plano acaba sobre a última frase de Lívio: «Chaço com eles.» Dá-se, no entanto, a indicação da continuação do plano e dos seguintes, não numerados, cortados na montagem.

LÍVIO: Há quinhentos anos que não ponho os butes na ópera.

A partir de «quinh...», Lívio sai de campo pelo lado inferior do enquadramento. A câmara continua sobre um fundo da ramagem de uma árvore.

a)
Lívio, de novo sentado no banco, ao lado de Mário.

LÍVIO: Também... estou-me nas tintas.

Mário levanta-se.

MÁRIO: Temos que nos despachar antes que o prego feche.

Sai de campo, seguido por Lívio.
Os dois amigos, de costas para a câmara, afastam-se.

b)
LÍVIO: Quanto é que achas que vão dar?
MÁRIO: Pouco.
É preciso cumprir um regime de austeridade.

Em voz de falsete, imita a voz do extinto Presidente do Conselho, citando o início de um dos seus discursos:

MÁRIO: Portugueses: A África arde. Mas porque arde a África?

Para além do disparate que este plano era, o que se perdoa, a sua não eliminação parecer-me-ia imperdoável, por se tratar de uma piscadela de olho politiqueira e demagógica pouco compatível com o carácter do filme.

Décor: Uma casa de penhores. Uso de luz artificial.

Resumo da cena: Após a avaliação, o penhorista faz a sua oferta a Mário. Lívio não está presente e cada qual pense o que quiser. Pela parte que me cabe, penso que fiz bem em o poupar a esta cena. Mário, de início, não aceita, mas reconsidera e volta atrás. Na banda sonora ouve-se o diálogo entre uma cliente e um empregado da casa.

26
O penhorista examina a qualidade do tecido de um fato de homem.
Em off, ouve-se o seguinte:

Voz de um empregado (off): Traz o seu bilhete de identidade?
Voz de mulher (off): Trago sim senhor.
Voz de um empregado (off): Quanto é que a senhora pretendia?

Voz de mulher (off): Não sei. Os senhores é que sabem.

Voz de empregado (off): Servem-lhe quinhentos escudos?

Voz de mulher (off): O anel é de ouro, de estimação. Isso é uma exploração que os senhores estão a fazer.

Voz de empregado (off): Pois é, minha senhora, mas só lhe podemos dar quinhentos.

Voz de mulher (off): Então aceito, muito obrigada.

O penhorista sai de campo, transportando o fato.

27

Mário está encostado ao balcão, em cima do qual vemos os sapatos. O penhorista chega, pousa o fato e diz:

PENHORISTA: Trezentos por tudo.

Mário faz um ar enjoado. Começa a ouvir-se uma «sinfonia» de relógios, desde o de cuco ao que toca uns acordes do hino de Fátima. Mário embrulha o fato e prepara-se para sair, ante a passibilidade do penhorista. Quando Mário vai a sair, o penhorista chama-o:

Olhe os sapatos!

Mário volta atrás, pega nos sapatos, e sai.

28

Mário sai por uma porta de batentes que, ao abrir-se, provoca o toque de uma campainha. Pára um pouco, reconsidera, e volta a entrar na casa de prego. A câmara, que não se deu ao trabalho de entrar outra vez, fica sobre a porta, que é envidraçada e tem escrito a negro a palavra PENHÔRES, com chapelinho e tudo.

Décor: Rua.

29

Grande plano das mãos de Mário e de Lívio (na eventualidade as do Nuno Júdice e as minhas). Mário entrega a Lívio a quantia que apurou.

MÁRIO: Deram trezentos, os filhos da puta. Fico com cinquentas para ajudas de custo.

Guarda uma nota de 50 escudos no bolso.

LÍVIO: Não é muito decente. Tu é que fizeste tudo. Pelo menos fifti-fifti.

MÁRIO: Para a próxima avisa-me com antecedência. Detesto ter que improvisar.

LÍVIO: Não haverá próxima.

Acaba aqui a primeira parte do filme, e acaba bem.

Mãozinhas com o taco, para fingir que o taco é que era importante quando o importante, afinal, era ter chegado à conclusão de que o percurso até àquele plano foi rigorosamente necessário porque foi rigorosamente inútil. Passos perdidos? Não há passos perdidos, ajuntaria o Breton. Há um filme que se prepara para ser engolido pelo seu fantasma. Faltam cerca de 15 minutos para o seu termo e o autor começa a fazer a sua pequena distribuição de pérolas a porcos. Seja como seja, é fora de dúvida que o filme se irá dimensionar em outras esferas, pela recusa de continuar a ser uma entidade corpórea, e se transforma em puro jogo órfico.

Décor: Praia do Guincho.

30
Mar agitado. Música que continua no começo da cena seguinte. Havia o perigo de o plano ganhar uma carga metafórica que não interessava. Em princípio, seria mais assisada a escolha de um mar dominado pelo repouso das linhas horizontais, garantindo a neutralidade da superfície pretendida. Optou-se pela solução mais arriscada e pediu-se ao músico que contrariasse o mais possível a «emotividade» da imagem. Considero o resultado satisfatório, muito embora me pareça que a música nem sempre evita certas acentuações de cariz irónico. A **Abelha**, por exemplo, é bastante mais prejudicada por «efeitos de severidade» obtidos dentro da escrita linear do Manuel Jorge Veloso. É pena, porque a música não acompanha sequer a sombra do empirismo combinatório da montagem do Lopes.

Décor: Snack-bar do hotel Flórida, sito na Praça do Marquês de Pombal, junto a uma das janelas.

Resumo da cena: Mónica e Lívio encontram-se e conversam.

31
Mónica ri abertamente. A música do plano anterior continua a ouvir-se.

32
Os dois, sentados em frente um do outro, numa mesa junto à janela. A música continua a ouvir-se até que Lívio pega no pulso de Mónica. Ruídos de ambiente, discretos e insignificantes. Assinale-se que, entretanto, a qualidade técnica do som melhora a partir desta cena, para voltar a piorar na última bobina. Determinar as causas dessas oscilações foi sempre matéria duvidosa, mas suspeito, ainda que sem grande consequência, que elas se devem a uma deficiente revelação do negativo do som.

LÍVIO: Olha para os ponteiros do relógio. O que é que vês quando olhas para os ponteiros do relógio?

MÓNICA (rindo): Nada de especial.

33
Lívio.

LÍVIO: Fecho os olhos e estou no meio do mar. O mar é uma alegria. Nada soluça. O tempo foi roído pelo silêncio. Ao longe, um país sem passado nem futuro. Singular e miraculoso. Abro os olhos e só reconheço a tua eternidade.

Suponho que já é tarde. Tens de ir para casa.

34
Mónica.

MÓNICA: Porque é que dizes loucuras? Fiquei porque quis. Aliás, nem se está mal. Vê-se a cidade.

Olha para o exterior.

35
Lívio.

LÍVIO: Bom. Estou derrotado e sem saber o que dizer. Diz. Faz. Diz que faz, mas não faz. Desfaz. Não me queres cobrir de flores brancas?

Vou-te confessar um segredo. Ou melhor: se eu escrevesse as minhas confissões começava-as assim: Trago constantemente comigo a caveira do pobre Yorick...

Pega num livro que está sobre a mesa.

36
Lívio com a cara tapada por um volume das Líricas de Camões. Distingue-se apenas o movimento dos seus olhos.

LÍVIO: Um mover de olhos brando e piedoso,

37
Sobre o rosto de Mónica, a voz de Lívio que continua a leitura do soneto de Camões. Mónica acompanha a leitura movendo os lábios, mas sem emitir qualquer som.

Sem ver de quê; um riso brando e honesto,
Quase forçado; um doce e humilde gesto
De qualquer alegria duvidoso;

Um despejo quieto e vergonhoso;
Um repouso gravíssimo e modesto;
Uma pura bondade, manifesto
Indício da alma, limpo e gracioso;

Um encolhido ousar; uma brandura;
Um medo sem ter culpa; um ar sereno;
Um longo e obediente sofrimento;

38
Lívio e Mónica.

Esta foi a celeste fermosura
Da minha Circe

LÍVIO e **MÓNICA:** e o mágico veneno
que pode transformar meu pensamento.

39
Mónica.

MÓNICA: Tens uma bela voz quando lês Camões.
Gostas de Camões?

40
Lívio olha fixamente na direcção de Mónica. Imaginemos um soneto canónico em que um dos versos tem mais 4 ou 5 sílabas que os restantes. Sucede o mesmo com este plano, que colocado nas mãos de qualquer montador de qualquer parte do mundo ficaria com uma boa meia dúzia de segundos a menos. Eu penso, todavia, que é preciso querer errar para que se acerte absolutamente.

41
Mónica levanta-se e diz a Lívio qualquer coisa que não se percebe, se calhar porque não interessava que se percebesse. Lívio segura-a, impedindo-a de sair.

LÍVIO : Mónica, Mónica, Mónica não me abandones,

42
Grande plano do rosto de Mónica, tomado do ponto de vista de Lívio, vulgo plano subjectivo. A qualidade da luz é diferente do resto da cena. Imagem levemente sobre-exposta, queimada por

uma tonalidade de brancos. Não foi acidente, desta vez. A intenção era transfigurar um rosto.

LÍVIO (off): disse ainda o fantasma antes da luz
o absorver completamente.
Quem, a não ser vida, tem o dom
de tocar a vida?

Mónica sai de campo.

43
Lívio solta uma gargalhada e esconde o rosto com as mãos. A imagem funde em branco e, sobre o écran completamente branco, entra música.

Décor: Um quarto com uma cama ao fundo, junto à parede. Luz artificial.

Resumo da cena: Existem, de facto, duas acções simultâneas: uma, visível na imagem, e outra, audível no som. Neste, trata-se muito provavelmente da continuação da conversa entre Lívio e Mónica. Naquela, presumo que a descrição feita a seguir dará a sua conta aproximada.

44
Antes do mais, é conveniente esclarecer que este plano foi, a meu pedido, filmado pelo sr. António-Pedro Vasconcelos, atendendo a

que, farto do filme, me deslocara, no entretanto, para Itália em viagem nupcial. Ao sr. Vasconcelos foram deixadas todas as indicações julgadas úteis para a boa execução do plano, tarefa de que ele se encarregou escrupulosamente, segundo creio, e pela qual lhe estou muito grato. Bem feia acção seria, pois, eu vir agora queixar-me do trabalho generosamente despendido por um colega em proveito de um filme meu, mas lá que o enquadramento é uma boa merda, isso é. Então eu tenho que gramar aquelas verticais todas abauladas sem ficar roxo de cólera? E quem é que o mandou, seu fantasista, pôr o senhor da senhora que está na cama a ler os Cahiers du Cinéma? Não vê que isso desvia a atenção do movimento obsessivo do plano? Era preferível ter posto o homem a brincar com a pila!
Lívio, no lado esquerdo do enquadramento, está sentado, de costas para a câmara, a baloiçar-se numa cadeira de baloiço. Ao fundo, semi-deitada numa cama, está uma senhora loura, razoavelmente tapada pela roupa da cama; não o bastante, porém, para que não se aperceba que a qualidade da pele é um assombro. Sorridente, a senhora fala com Lívio, mas da banda sonora chegam-nos apenas, em crescendo, ruídos de rua, aos quais se mistura o diálogo seguinte em voz off:

MÓNICA (off): A que horas costumas jantar?
LÍVIO (off): Varia muito. Agrada-me jantar como os pássaros. Aqui e ali.
MÓNICA (off): Gosto da vida livre, mas com os pais é inútil.
São uns chatos.

Longo silêncio.

LÍVIO (off): O meu pai era um tipo melancólico.
Caçava moscas e lia Camilo.
Morreu.
A minha mãe olhava-me com desgosto.
Sem razão. Parece-me. Não sei.
Digamos que hesito entre o mundo grave
e a gravidade do mundo.
Não podes perceber.
Talvez enlouqueça o suficiente para
gritar ai ai.
Um dia destes vou-me embora.
Paris, Roma, Milano, London Town,
Florença, a bela, Cesário Verde,
São Petersburgo — o Mundo.
Afinal os crimes são coisas que
se repetem, etc.

O último período é repetido várias vezes em diminuendo, até se apagar.
Entretanto, na imagem, pelo lado direito do enquadramento, entra um senhor que se instala triunfalmente na cama, ao lado da senhora.
Começa a ouvir-se o ruído da cadeira de baloiço a baloiçar e, também, ruídos de uma estação de caminho de ferro: um comboio a partir, por exemplo. Lívio levanta-se de chofre, sacudindo violentamente o braço, como quem arremessa um objecto ao chão.

Sai batendo com a porta. O senhor da senhora ainda espreita para fora do enquadramento, mas acaba por encolher os ombros, olhando para a senhora.

Décor: Estação de caminho de ferro do Rossio. Cais de partidas e chegadas.

45
Lívio persegue um comboio que acaba de partir, mas não o consegue apanhar.

46
No interior de uma carruagem, vemos Mónica sentada num lugar, junto à janela.

MÓNICA: Não sei nada. Não sei nada?
Não sei nada!

Tentou-se aqui que as inflexões da frase fossem iguais às de Judy Garland na cena de **A Star Is Born** em que a personagem por ela incarnada tenta familiarizar-se com o novo nome: Vicky Lester, e que Jean-Luc Godard também retoma em **Vivre Sa Vie.** Todavia, as condições de filmagem foram de tal forma diabólicas que tenho que me dar por satisfeito em ter, pelo menos, conseguido filmar o plano.
Não existindo qualquer autorização para efeitos de filmagem,

S.  R.

18. ABR 1972

SECRETARIA DE ESTADO DA INFORMAÇÃO E TURISMO
DIRECÇÃO-GERAL DA CULTURA POPULAR E ESPECTÁCULOS
DIRECÇÃO DOS SERVIÇOS DE ESPECTÁCULOS
REPARTIÇÃO DE EXPEDIENTE

Of. n.º 1124/72
Ref. CE/EV

Exmo.Senhor Gerente de
FILMES LUSOMUNDO SARL
LISBOA

Para conhecimento de V.Ex.ª, comunico que a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, em sessão de 11 do corrente, deliberou aprovar o filme "QUEM ESPERA POR SAPATOS DE DEFUNTO, MORRE DESCALÇO", apresentado a exame com o nº 218/72, e classificá-lo como espectáculo do Grupo D, com os seguintes cortes:

a) a frase: "Este país, senhores é um poço onde se cai e culpa donde se não sai"; (*)

b) todas as fotografias do Chefe do Estado no jornal, tanto em grande plano, como na manifestação;

c) fotografia com uma formação militar quando se ouve a palavra "repugnante";

d) gesto obsceno com a mão;

e) canção dos marinheiros e todas as sequências ao almirante Saladas;

f) a expressão "filhos da puta";

g) a frase "ao longe um país sem passado nem futuro";

h) o apontamento escrito no papel.

Apresento a V.Ex.ª os meus cumprimentos.

A bem da Nação

Lisboa, 15 de Abril de 1972

O CHEFE DA REPARTIÇÃO
(Manuel Henriques da Silva)

LL.

(*) Perceberam mal os censores. A frase dita no filme é: **«Este país é um poço onde se cai, um cu de onde se não sai».**

utilizou-se um comboio com destino a Sintra, e o plano foi executado no trajecto entre as estações do Rossio e de Campolide, depois da saída do túnel, isto é: dispunha-se de cerca de 8 minutos para a sua preparação e execução, o que, além de insuficiente, excluía qualquer hipótese de repetição.

47

O negativo do plano 45, mas com uma duração ligeiramente inferior.

Décor: Espelho.

48

Grande plano de Mónica (ou o seu duplo), face a um espelho.

MÓNICA: E quando ele se voltou, a sua amada
sumira-se. Como se a terra a houvesse
tragado. Procurou-a em todos os lugares,
perseguindo incessantemente a querida ima-
gem,
até que, um dia, já exausto e, de entre
outros
bens, despojado da razão, descobriu que
era a si próprio que chamava.
Orfeu esquecido do seu canto só pôde
mostrar
a inexactidão da pobre face.

Ouve-se o telefone. Mónica sai de campo, atende e diz:

MÓNICA (off): Ah! És tu, Lívio!... Não quero que apareças!

Desliga o telefone e volta a passar no espelho, mas em plano americano.

49

Escrita num caderno quadriculado, a palavra HIPÓTESE. Volta-se a folha e, no cimo da página, a seguinte frase: O cinema é uma vigarice (Godard), mas essa vigarice pode (deve) ser superada.
A mãozinha de Lívio (a minha) escreve:
Regressarei com membros de ferro, a pele sombria, o olhar furioso: sobre a minha máscara julgar-me-ão de uma raça forte. Terei ouro: serei ocioso e brutal. As mulheres cuidam destes ferozes enfermos regressados dos países quentes. Meter-me-ei nos assuntos políticos. Salvo.
Agora, sou maldito, tenho horror à pátria. O melhor é um sono bêbedo, no cais ([3]).

Décor: Sintra. Exteriores.

50

Lívio encostado a uma balaustrada, provavelmente depois de uma

([3]) **Arthur Rimbaud:** Une saison en enfer. **Tradução de Nuno Júdice.**

deambulação. Qualquer coisa fora de campo parece chamar-lhe a atenção.

51

Plano muito rápido. Provavelmente é Mónica que, acompanhada de uma amiga, atravessa uma rua.

52 e 53

Lívio desce umas escadas, acompanhado em panorâmica. Raccord. Continuação da panorâmica até descobrir duas raparigas que também descem as escadas. De costas para a câmara, Lívio pára e chama por Mónica. Esta volta-se.

54

Uma esplanada. As duas raparigas conversam. Lívio, sentado entre elas, alheado da conversa que, aliás, não ouvimos, certamente por não interessar por aí além. Começa a ouvir-se Lívio em voz off:

LÍVIO (off): Naquele tempo, o mundo dos espelhos e o mundo dos homens não se encontravam, como agora, incomunicáveis. Eram, além do mais, muito diferentes: nem coincidiam os seres, nem coincidiam as formas. Os dois reinos, o especular e o humano, viviam em paz; entrava-se e saía-se pelos espelhos. Uma noite, as gentes dos espelhos inva-

diram a terra. Era muito grande a sua força, mas ao cabo de sangrentas batalhas, as artes mágicas do Imperador Amarelo prevaleceram. Este repeliu os invasores, aprisionou-os nos espelhos e impôs-lhes a tarefa de repetir, como se fora em sonho, todos os actos dos homens.

Privou-os da força e da figura e reduziu-os a meros reflexos servis. Um dia, porém, sacudirão esse letargo mágico. O primeiro a acordar será o Peixe. No fundo do espelho aperceber-se-á uma linha muito ténue e a cor dessa linha não se parecerá com nenhuma outra. Começarão, depois, a acordar as outras formas. Pouco a pouco, diferenciar-se-ão de nós, pouco a pouco deixarão de nos imitar. Quebrarão as barreiras de vidro e de metal e desta vez não serão vencidas. Com as criaturas dos espelhos, combaterão as criaturas das águas. Antes da invasão ouvir-se-á, vindo do fundo dos espelhos, o rumor das armas. (4)

(4) **Jorge Luis Borges:** Manual de Zoologia Fantástica. **Tradução de Luiza Neto Jorge.**

55
Pinhal. Lívio entra lentamente em campo, de costas para a câmara. Começa a ouvir-se música. Mónica entra também em campo. Lívio volta-se para ela. Aproxima a mão do rosto de Mónica. Esta encosta-lhe o rosto à palma da mão. Panorâmica lenta. Lívio fecha as pálpebras de Mónica com a mão. A câmara continua o seu movimento abandonando Lívio e Mónica e indo fixar-se na ramagem dos pinheiros batidos pelo vento. Desfoque lento. Fim da música.

56 (*)
Junto ao portão gradeado da casa de Mónica. Mónica está voltada para a câmara e Lívio de costas, separados pelas grades do portão. Lívio diz:

LÍVIO: É melhor ires para dentro.
Está a arrefecer.

Mónica acena que sim com a cabeça e sai de campo.

57
Grande plano do rosto de Lívio fixando a câmara com o olhar. Em silêncio. Ao fim de algum tempo, ouve-se em off a voz de Lívio:

LÍVIO (off): Como um cão, disse ele, e era como se a vergonha lhe sobrevivesse. (5)

(*) **Cortado, na montagem.**
(5) **Kafka:** O Processo.

Sai de campo. Começa a ouvir-se música. O foco é feito para o fundo. Descobre-se uma paisagem dominada por um palacete. Fusão em negro. A música continua no negro, até ao fim.

Este plano também foi filmado pelo sr. António-Pedro Vasconcelos. No objections. Pediu-se-lhe para descarregar um magasin de 120 metros (cerca de 4 minutos) sobre o rosto completamente imóvel da personagem. O único movimento do plano, para além da saída de campo, deveria ser, como é, o baixar das pálpebras da personagem. O sr. Vasconcelos suspendeu a filmagem ao 2.° minuto (paciência), mas, em contrapartida, o operador, que era o Manuel Costa e Silva, teve a ideia de fazer o foco para o fundo, depois do campo estar vazio. Foi graças a isso que me converti ao catolicismo. Tem este plano suscitado grande controvérsia, sobretudo no que diz respeito à sua duração. Há quem o ache excessivamente longo e quem o ache excessivamente curto. Pela parte que me toca, não sei como determinar-lhe a exactidão ou a ausência dela. Do que ele significa aproximou-se o Dr. Azeredo Perdigão ao aludir a uma espécie de «jogo do sizudo». Para mim também é um pouco isso, somado à convicção de que a personagem perde nobremente a cartada com o espectador, no único instante, ao longo do filme, em que solicita a sua participação.

«A SAGRADA FAMÍLIA»

PROJECTO DE FILME EM 16 m/m, A PRETO E BRANCO E CORES, COM A DURAÇÃO APROXIMADA DE 240 MINUTOS

SINÓPSIS

1.ª PARTE

Lugares previstos: Uma sala. Uma praia. Um campo.

Intervenientes: Maria, João Lucas, A Criança (6/7 anos), os pais de Maria, um amigo de Maria, uma amiga de Maria, o Alemão. A mulher deitada na marquesa, o homem do fole, o homem do machado, funcionários, enfermeiros, médico-controlador geral de produtividade, homens de todas as classes sociais, um burro, um poeta lírico apresentador, crianças.

Resumo: Maria trabalha numa fábrica alemã de chapéus de chuva, como superintendente do sector de produção. João Lucas, que cortou relações com a chamada vida activa, vive literalmente na cama, rodeado de vegetais. A Criança filma em 8 m/m, por vontade expressa do pai, este quotidiano um pouco excêntrico. Deve pensar-se que este décor funciona duplamente como habitação e estúdio cinematográfico, sendo as fontes de iluminação, as mais das vezes, visíveis e as mesmas para ambos os filmes.

Os ganhos de Maria são devorados até ao último cêntimo pela monstruosa produção cinematográfica, dita familiar e de amador.

Canalizada a economia doméstica num sentido tão restrito e obsoleto, torna-se evidente que o tipo de carências de aí decorrentes perturba gravemente o equilíbrio inter-conjugal, até assumir proporções que, fatalmente, obrigarão um realizador não muito destituído (é o meu caso, muito embora perceba que isso vos custe um poucochinho, um pécoxinho) a variações constantes, e constantemente programadas, no registo instrumental (o «actor», reduzido a um conjunto de virtualidades corpóreas e vocais, não deve «exprimir» nada que seja exterior ao trabalho que opera sobre si próprio.)

Instaurada a violência (seria mais correcto dizer a representação e os vestígios dela) entre o casal, a que se junta a violência sonora (ordenada e «bruitista») do exterior, Maria propõe ainda a João Lucas o abandono da produção do filme e o regresso a uma vida sã e normal.

Mudança do décor (ficará a parecer-se mais com as vossas casas, meus senhores) e a caricatura em estilo «casal contente» de uma certa vida que vale sempre a pena quando a burguesia não é pequena.

O décor volta a ter a forma anterior. Vindos da província, os pais de Maria fazem uma visita ao casal. João Lucas tem um acesso de loucura e os pobres velhos retiram-se escandalizados. Gáudio da Criança?

Um alemão muito trabalhador. Um chapéu de chuva que explica tanta coisa. A amiga que é perna permanente traçada. O amigo que anda às boas. A noite em que se faz tarde. Impassibilidade: João Lucas.

Numa praia (cores), várias superfícies pintadas em tons glaciais e dispostas em planos diversos, de acordo com uma arquitectura que tende a provocar fracturas no espaço.

Deitada numa marquesa e apenas coberta com uma bandeira (*), uma Mulher assaz formosa, apesar das coxas bastante ensanguentadas. Uma bicha de homens de todas as classes sociais, à espera de vez. O homem que ocupa o primeiro lugar na bicha deve fazer duas inflexões (não mais) em cima da mulher deitada e, depois, retirar-se na companhia de um funcionário que o conduz, de pronto, a um compartimento donde pendem bacalhaus secos (em papelão, como é óbvio, porque a vida está cara, má para os pobres, e os filmes não merecem bacalhaus a sério; brinquemos, pois, com bacalhaus). O homem da bicha terá, portanto, direito a um bacalhau de papelão. Entretanto, graças ao esforço do homem do fole, a barriga da mulher deitada começa a inchar, a inchar... Quando um dos homens da bicha não consegue fazer as inflexões sobre a mulher, leva com o machado do homem do dito na cabeça e cai morto. Entra um burro (que pode ser falso) puxado por dois campinos, o cadáver é atado, pelos pés, ao rabo azino e rapidamente removido, deixando na areia um sulco do sangue que lhe jorra abundantemente do crâneo. O homem da vassoura apagará, porém, o desagradável traço. São, felizmente, raros estes incidentes. A barriga da mulher deitada esvazia-se, soltando um silvo muito agudo, e nasce uma criança (de trapos) que é imediatamente transportada por pessoal zeloso e competente e lavada em várias

(*) Pensava-se na bandeira nacional.

tinas cujos líquidos têm colorações diversas. (*) A seguir às lavagens, o nascituro é embrulhado em papel de jornais e enfiado num buraco negro com forma algo anal, donde chegam até nós estrofes inspiradas de «Os Lusíadas» entoadas por um coro de crianças (cantochão). Esta operação repete-se sucessivamente num ritmo mecânico, cadenciado, e é assistida por um médico-controlador-do-índice-de-produtividade. Nascituros cegos e aleijadinhos serão poupados.

Um muito bonito campo verde e orvalhado, o lugar por excelência cliché tele-objectivo de muitos lugares muito comuns. Um poeta que é lírico apresentador da paisagem e uma corda da roupa onde estão pendurados vários bonecos de borracha preta. (*) Levanta-se uma tampa, e um grupo de crianças uniformizadas enche o campo de algazarra. Brincadeiras com os bonecos pendurados na corda da roupa, isto é: as crianças, armadas de objectos contundentes, devem esquartejar os bonecos cheios de tinta vermelha. Maria, em estado de «delírio shakespeareano» (Macbeth), tenta assassinar a Criança, no que é impedida por João Lucas.

Maria, João Lucas e a Criança assistem à projecção de algum material do filme em 8 m/m (dizendo, de preferência, respeito a um passado mais remoto do casal). Comentários ao material projectado. No final da discussão, Maria abandonará a

(*) Pensava-se colocar em cada tina uma inscrição com os lugares-comuns das injecções ideológicas do fascismo.

(*) Mais precisamente, pretendia-se utilizar aqueles balões de borracha, representando negros, que se vendem nas ruas de Lisboa.

casa. A Criança continuará a filmar João Lucas até o filme se acabar na máquina. João Lucas, sentado na cama, ficará a olhar a Criança, a vê-la crescer. As luzes apagam-se. O negro é cortado por súbitos e intensos clarões do exterior, acompanhados de um ruído ensurdecedor. Desejo que sejais loucamente amada, minha senhora pequena.

2.ª e 3.ª PARTES

Lugares previstos: região de Bragança, Serra da Estrela e Lisboa.

Intervenientes: Maria, Lucas João, O Senhor daquelas terras, O homem da nora, A tocadora de flauta, A mulher e os filhos do senhor daquelas terras, A família do homem da nora, Homens armados, Trabalhadores rurais, 3 Ladrões de crianças, O Grande Guerreiro, Guerreiros, Verdugo, Carcereiro, A Velha.

Resumo: Maria caminha por uma estrada, onde encontra um jovem coberto de pó, chamado Lucas João. Lucas João quer ver o mar. Maria quer acompanhá-lo, mas Lucas João tem receio. Não obstante, Maria segue com ele. Em silêncio.

Ao atravessarem um campo, descobrem um homem amarrado que faz girar uma nora. Lucas João pergunta-lhe: «Bom homem...». O homem conta-lhe a sua triste sina e Lucas João, que chora copiosamente, liberta o homem. O homem pega num pedregulho e prepara-se para esmagar a cabeça de Lucas João. Ouve-se um tiro e o homem é atingido, rodopiando sobre si próprio como um pião. Morrerá nos braços de Maria. Surge um grupo de homens armados que amarram Lucas João ao cangalho da nora e lhe vendam os olhos. Como Lucas João, natureza contemplativa, não parece entusiasmado com a perspectiva de ter que puxar a nora, leva uma coronhada nos rins e torna-se com isso dócil e desembaraçado, ganindo muito, muito embora. Maria que, então, quis ser da Fonte, é levada sem dano nem

tenaz resistência à presença do Senhor daquelas terras, enquanto a família do morto aparece silenciosamente para levar o cadáver.

Maria é gentilmente recebida na herdade do Senhor daquelas terras, um homenzarrão bem humorado e, por vezes, excessivamente preocupado em parecer — que me desculpem o desvio psicologista — aquilo que habitualmente se designa por pessoa «educada».

Enquanto fala do funcionamento da herdade, o homem mostra, a Maria, a mulher e os filhos, os cães e os troféus. A tentação aqui é a de criar uma divisão: por um lado, manter a representação tradicional de uma certa personagem e, por outro, a de destruir isso através da introdução simultânea da narrativa que a personagem faz daquilo que representa.

Finalmente, Maria dormirá com o Senhor daquelas terras e poderá seguir em paz, na companhia de Lucas João, havendo em sua honra uma matança de porco. Na hora da partida, o Senhor far-lhe-á oferta de um cabaz de ovos de pomba, e os homens armados saudá-la-ão com salvas de tiros.

Numa igreja abandonada, onde entram para pernoitar, Maria e Lucas João são despertados por uma representação cénica. Entretanto é dia e a viagem deve prosseguir.

Ao chegarem a uma seara ouvem o som longínquo de uma flauta. Dirigem-se para o lugar donde vem a música e descobrem uma menina que toca. Lucas João pergunta-lhe onde é o mar, mas a menina continua a tocar e eles afastam-se.

Quando chegam ao pé do mar, Lucas João fica triste, cada vez mais triste. De repente, surge, do fundo das águas, uma mulher. É Maria, que caminha para ele; e é então que o

mar emudece, o dia se faz noite e a noite se faz dia. Estamos nas coisas e as coisas estão em nós. Estar vivo é uma acção de graças. Lucas João avança pelo mar dentro. Maria, ajoelhada, reza.

Lucas João vive em cima duma figueira. Olha, constrói uma linguagem solene. Maria chega ao pé da árvore, com uma criança nos braços, e fala com Lucas João. «Este é o teu filho». Ergue a criança nos braços. Lucas João recita e, quando acaba, Maria afasta-se com a criança no colo.

Maria atravessa montes e vales, a fome e as tempestades de neve, com a criança nos braços. Portas aonde se bate, eternamente fechadas. Atravessa também uma floresta cheia de lobos que uivam. À noite, abriga-se numa caverna, come raízes, faz uma fogueira e embala a criança cantando uma canção de embalar. Aparecem 3 ladrões de crianças. Maria é uma gata assanhada. Crava as unhas nas coxas, a sua aparência é feroz, corre-lhe espuma da boca. Os ladrões aproximam-se. São violentos, implacáveis. Violam Maria. Em off, of course.

Assistiremos a essa dolorosa narrativa, feita sucessivamente por cada um deles.

Perpetrados o roubo e a violação, os 3 ladrões, sempre seguidos por Maria (Mater dolorosa), entregam a criança ao Grande Guerreiro. Maria implora ao Grande Guerreiro a devolução da criança, tentando mesmo seduzi-lo (Dança), mas o Grande Guerreiro manda que a chicoteiem e a ponham a ferros. Aqui, uma extravagante homenagem ao miglior fabbro: Ezra Pound.

Na cela, Maria conhece uma Velha muito velha. A Velha trata-lhe as feridas. Maria, que está grávida de um dos 3 ladrões,

não quer ter o filho. Pensa que, além do mais, a criança lhe causará uma profunda repugnância, mas a Velha diz-lhe que a criança deve nascer e ser resguardada. Ensina Maria a resguardar a criança, a preparar um sentido novo para a vida. Antes de morrer, legará a Maria um punhal. Maria crava o punhal na garganta do carcereiro e consegue fugir. Todavia, a criança não nascerá. Maria é abatida a tiro por um grupo de Guerreiros.

PLANIFICAÇÃO

1 e 1a

Legenda em letra negra sobre fundo branco:

Zum Raum wird hier die Zeit (No espaço se torna aqui o tempo)

— RICHARD WAGNER.

2, 3 e 4

Actualidades: Desfile de tropas nazis em parada. Estes três planos são mudos.

5

Imagem em negro. Começa a ouvir-se a «Maurerische Trauer-musik», K. 477 de Mozart, na interpretação de Bruno Walter (CBS).

6

Dia. Fachada de um palacete em ruínas. Continua a ouvir-se música até ao final do plano.

7

Actualidades: Tanques nazis avançando numa estepe. Este plano é mudo.

8
Dia. Sala com janela vidrada a toda a largura. Som directo. Um colchão, junto à janela. Percorrendo o espaço todo do colchão, João anda de gatas de um lado para o outro, acompanhado em pequenas panorâmicas cuja única função é a de rectificar o enquadramento. O movimento dominante é o de um animal enjaulado: um revolto voltar-se, em crispação e dor, contra os objectos que o rodeiam; o fechar-se, finalmente, na intimidade do seu próprio desconforto. (*)

9
Dia. O mesmo décor. Som directo. João e a filha (Catarina) brincam, sentados em cima do colchão. É, este plano, um dos raros momentos em que o erotismo infantil é abordado pelo cinema. Nada porém que, em matéria de perversidade, o aparente com alguns instantes sublimes que cintilam no meio dos dejectos de **Aniki-Bobó**. O diálogo que se segue foi inteiramente improvisado pelos actores. Assim, uma ou outra leve correcção, em obediência às necessidades da linguagem escrita, pareceu-nos desejável.

JOÃO : E agora?
CATARINA : Ah! está aqui.
JOÃO : Aonde?
CATARINA : Eu já vi!

(*) Plano parcialmente cortado, na montagem final.

JOÃO : Estás a mentir.
CATARINA : Abra a boca. Está aqui por baixo da língua.
JOÃO : Aonde?
CATARINA : Por baixo. Deixe ver. Já chegámos à Rússia?
JOÃO : Por isso é que me estão a nascer cinco tostões dentro da boca. Vamos a ver se apanhas dentro da boca os cinco tostões.
CATARINA : Nahn! Dentro da boca é que eu não apanho.
JOÃO : Porquê?
CATARINA : O meu avô já engoliu uma. Depois um preto foi com uma mão e tirou-lha.
JOÃO : Um preto foi com uma mão que tirou os cinco tostões?
CATARINA : Sim!
JOÃO : Dentro da boca?
CATARINA : Sim!
JOÃO : Ou dentro da barriga?
CATARINA : Sim!
JOÃO : Foi mesmo ao fundo da barriga tirar os cinco tostões?
CATARINA : Sim!
JOÃO : E o preto desceu por uma escada ou desceu só pela mão?
CATARINA : Foi com a mão.

JOÃO: Foi com a mão?

CATARINA: Foi.

JOÃO: Meteu a mão, onde? E isso fez comichão dentro da barriga?

CATARINA: Não sei. Isso não sei.

JOÃO: Não fez comichão a tirar os cinco tostões dentro da barriga?

CATARINA: Não.

JOÃO: Então, ele começou a engolir os cinco tostões sem perceber nada para lhe tirarem os cinco tostões.

CATARINA: Ai não, não. Aquilo deve ser um trabalhão.

JOÃO: É um trabalhão? meter a mão dentro da barriga? É? Já experimentaste?

CATARINA: Ainda não.

JOÃO: Queres experimentar?

CATARINA: Ai, não! Vou fazer o meu pino.

JOÃO: Vais fazer o pino?

CATARINA: Sai daí.

JOÃO: Então faz. Estás a gostar de ver o mundo ao contrário? **(Catarina ri.)** E se a gente andasse sempre de cabeça no chão?

CATARINA: Vamos andar?

JOÃO: Vamos.

CATARINA: Vá, então...

JOÃO: Assim, toda a gente andava sem chapéu, não é? ou o chapéu tinha que passar a chamar-se sapato. Já viste que se os chapéus fossem sapatos tinham que levar solas novas.

CATARINA: Tenho uma peúga na cabeça.

JOÃO: Tens uma peúga na cabeça? É para não ficares com os cabelos frios. Se arrefeces os cabelos apanhas uma constipação. Tens de cortar as pestanas e arranhas as meias, não é?

CATARINA: Faça o pino. **(João faz o pino.)** E ficou aqui com uma moeda. Vou ver se sou capaz. Saia, saia. Vou dar a cambalhota com... com... Oh! caiu. Agora assim, agora a fazer o pino.

JOÃO: Ai Catarina...

CATARINA: Já chegámos à Lúcia.

JOÃO: À Lua?

CATARINA: À Lúcia.

JOÃO: À Lúcia?

CATARINA: Já chegámos...

JOÃO: À Prússia. À Trússia.

CATARINA: Já chegámos à Luécia.

JOÃO: À Luécia?

CATARINA: Sim!

JOÃO: À Trucéssia?

CATARINA: Não!

JOÃO : Etécia?
CATARINA : Não!
JOÃO : Então? À Plécia?
CATARINA : À Espanha.
JOÃO : À Espanha?
CATARINA : É.
JOÃO : Da apanha?
CATARINA : Não!
JOÃO : Arranha? Na panha?
CATARINA : Não. À Espanha.
JOÃO : O que é a Espanha?
CATARINA : É uma terra.
JOÃO : Uma terra?
CATARINA : É uma cidade.
JOÃO : Nunca ouvi falar. Que tamanho é que tem?
CATARINA : Nós estamos em Espanha!
JOÃO : Que tamanho é que tem a Espanha?
CATARINA : Não sei.
JOÃO : É grande assim? **(Aproxima as mãos uma da outra.)** Ou pequenina assim? **(Afasta as mãos.)**
CATARINA : É grande.
JOÃO : É alta assim ou pequenina? **(Mesmo jogo de mãos, mas na vertical.)**
CATARINA : É grande.
JOÃO : É grande?
CATARINA : É.

JOÃO : Tem cabelos?
CATARINA : Tem calos nos pés.
JOÃO : E botas?
CATARINA : Tem calos, muitos calos muitos, muitas ruas...
JOÃO : Muitos.
CATARINA : ...e muitos jardins.
JOÃO : E muito feios. É feia?
CATARINA : Não. É muito bonita.
JOÃO : É linda. É amarela ou encarnada?
CATARINA : Ai não sei.
JOÃO : Não sabes?
CATARINA : Não.
JOÃO : Nunca a viste?
CATARINA : Não. Nunca fui lá.
JOÃO : Então e se fosses lá como é que a vias?
CATARINA : Ah! via com os meus olhos.
JOÃO : Podias mandar os teus olhos dentro dum envelope, não é?
CATARINA : Como é que eu tirava os olhos?
JOÃO : Desatarraxavas e pegavas numa chave de parafusos. Tiravas os olhos e mandavas dentro dum envelope.
CATARINA : Não. Vou fazer o pino.
JOÃO : Se fizeres o pino vês a Espanha.
CATARINA : Está bem.
JOÃO : Então? Está ao contrário? Estás a ver a Espanha?

CATARINA : Estou. Olhe, é vermelha.
JOÃO : Muito vermelha, muito vermelha?
CATARINA : Tudo vermelho.
JOÃO : Tudo vermelho.
CATARINA : Os calos dos pés são vermelhos.
JOÃO : Ah! mas a cabeça se calhar é branca.
CATARINA : A cabeça... deixa-me ver outra vez... **(Faz o pino.)** ...a cabeça é azul.
JOÃO : Ah! bem me parecia. E os olhos? E os olhos?
CATARINA : Os olhos, deixe-me ver... **(Faz o pino.)** ...os olhos são amarelos.
JOÃO : Sabes porque é que são amarelos?
CATARINA : Não.
JOÃO : Têm mau feitio.
CATARINA : Então, deixe-me ver outra cor... a cor do vestido. A cor do vestido... **(Falha o pino.)** ...ai não vi. **(Faz nova tentativa.)** A cor do vestido é branca.
JOÃO : Está sujo ou está porco?
CATARINA : Está branquinho.
JOÃO : Está branquinho. Foi lavado...
CATARINA : Foi.
JOÃO : ... com detergente.
CATARINA : Ajax.
JOÃO : Ajax lava mais branco. Lava?
CATARINA : Não. Skip.
JOÃO : Com Skip?

CATARINA : Na máquina de lavar.
JOÃO : Roupa. Automática!
CATARINA : Sim!
JOÃO : Americana?
CATARINA : Não!
JOÃO : Alemã?
CATARINA : Não!
JOÃO : Chinesa?
CATARINA : Não!
JOÃO : Japonesa?
CATARINA : Não!
JOÃO : Espanhola?
CATARINA : Não!
JOÃO : Portuguesa?
CATARINA : Sim!
JOÃO : Venezuelana? Espanhola?
CATARINA : Portuguesa!
JOÃO : Portuguesa? Mandaram para lá uma máquina de lavar roupa para lavar o vestido à Espanha? E a Espanha gostou ou não gostou nada?
CATARINA : Gostou muito.
JOÃO : Achou que estava bonita ou feia?
CATARINA : Muito bonita.
JOÃO : Ah! Sim? E não fez cócó no vestido?
CATARINA : Não!
JOÃO : Nunca faz cócó no vestido?
CATARINA : Não!

JOÃO : Nunca fez cócó no vestido na sua vida? Então, porque é que a Espanha existe se nunca fez cócó no vestido?
CATARINA : Porque existe.
JOÃO : E é triste ou alegre?
CATARINA : É alegre, muito alegre, muito triste.
JOÃO : Pois é. É triste e muito alegre, muito alegre, não é?
CATARINA : É. Umas são alegres, outras são tristes.
JOÃO : As Espanhas. As Espanhas. A Espanha tem irmãs ou tem sobrinhas?
CATARINA : Ah! deixe-me ver. Vou ver. **(Faz o pino).**
JOÃO : Ao contrário é que se vê tudo, não é?
CATARINA : É. Vi! Tem dezanove sobrinhas.
JOÃO : Quantas irmãs?
CATARINA : Quantas irmãs não vi. Estavam dentro de casa a fazer um bolo.
JOÃO : Um bolo para quem?
CATARINA : Para o tio.
JOÃO : O tio é gordo?
CATARINA : É.
JOÃO : Muito gordo?
CATARINA : Sim!
JOÃO : Do tamanho de quê?
CATARINA : Do tamanho duma... **(aponta para fora de campo)**... daquilo!
JOÃO : Daquela bola que tem bigodes.
CATARINA : Sim, sim!

JOÃO : Bigodes muito grandes.
CATARINA : Pois.
JOÃO : Está vestido com quê?
CATARINA : Com uma coisa que mete medo.
JOÃO : Com uma cara muito feia.
CATARINA : Sim, pois. **(Toca com um pé no peito de João).** Aqui... aqui... aqui uma espada...
JOÃO : Tem uma espada...
CATARINA : ... pintada...
JOÃO : ... pintada...
CATARINA : Sim!
JOÃO : De que cor?
CATARINA : Branca!
JOÃO : Uma espada branca? mas está suja ou está limpa?
CATARINA : Está limpinha.
JOÃO : Então, foi lavada também com Ajax.
CATARINA : Não!
JOÃO : Com Skip.
CATARINA : Não, não porque aquilo não se pode lavar...
JOÃO : ... meter na máquina.
CATARINA : Pois, não se pode. Só se partir.
JOÃO : Escangalha a máquina. E a Espanha vive sozinha ou vive já acompanhada de alguém?
CATARINA : Vive acompanhada do português.

JOÃO : Do português?
CATARINA : Sim!
JOÃO : Ai a Espanha é casada com o português?
CATARINA : Sim!
JOÃO : Hum! e então...
CATARINA : ... tem filhos portugueses e filhos espanhóis.
JOÃO : E os filhos são feios ou são...
CATARINA : ... são lindos; outros são feios; outros são feias.
JOÃO : Outros são lindos.
CATARINA : De terror!
JOÃO : Façanhudos.
CATARINA : Ahn?
JOÃO : Façanhudos!
CATARINA : Oh! sim!
JOÃO : Com muitos narizes.
CATARINA : Com nove narizes.
JOÃO : Em cada olho.
CATARINA : Sim, e nove ôlhos no nariz.
JOÃO : Pois, e têm os dentes nas orelhas.
CATARINA : Têm. As orelhas na boca.
JOÃO : Ah! e os sapatos com dedos.
CATARINA : Os atacadores na barba.
JOÃO : Fora das camisolas.
CATARINA : Pois.
JOÃO : Tudo interlock.

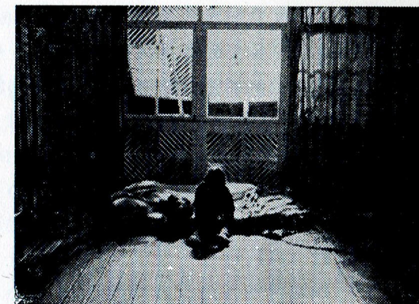
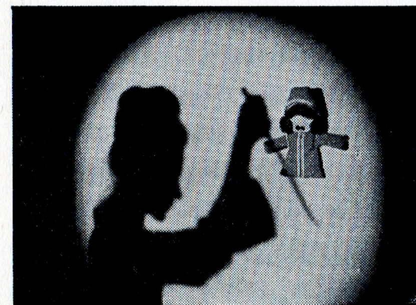
CATARINA : É tudo uma trapalhada. Os espanhóis. Os portugueses são mais bonitos.
JOÃO : São mais bonitos. São feitos de nylon?
CATARINA : Não, são feitos de tinta e de papel.
JOÃO : Tinta. Transparente?
CATARINA : Não!
JOÃO : Então vêem-se.
CATARINA : Vêem-se.
JOÃO : Então se se vêem são pretos.
CATARINA : Não, não é transparente.
JOÃO : Então e como é que eles não deixam de se ver?
CATARINA : Nós vimos. Eu vejo.
JOÃO : Mas os outros não vêem, pois não?
CATARINA : Não!
JOÃO : Os outros que vêem de fora nunca nos vêem.
CATARINA : Pois não.
JOÃO : E, depois, o que é que pensam? Pensam que não há ninguém.
CATARINA : Pois pensam. E, depois, vão-se logo embora. E é muito melhor.
JOÃO : É melhor porque assim não nos vêem e ficamos sozinhos, não é?
CATARINA : É.
JOÃO : E estar sozinho é bom?
CATARINA : Não...

10
Noite. O mesmo décor. A superfície vertical é negra, sendo a horizontal dominada pelo branco do lençol, de molde a provocar uma fractura no espaço. Som directo. João e Maria, em cima do colchão. Parecem tomados por mútuo temor, mais visivelmente exteriorizado em Maria, e compensado pelo gesto protector em João. Acolhem-se na zona de negro, até desaparecerem por completo.

11
Dia. Exterior. Travelling óptico, muito rápido, sobre uma laranja colocada em cima do tampo escuro e semi-circular de uma mesa. Fundo de mar. Coincidindo com o final do movimento óptico (grande plano), começa a ouvir-se, em off, o seguinte texto [1]:

VOZ (off): Como na esponja, há na laranja uma aspiração para se reter, contendo-se, depois de ter passado a prova da expressão. Mas se a esponja consegue sempre, a laranja não o consegue nunca, porque as suas células estalaram, porque os seus tecidos se rasgaram. Enquanto a casca é o único elemento a revestir-se molemente da sua forma, graças à sua elasticidade, vai-se espalhando um líquido de âmbar acompanhado, é certo, de frescura e de perfumes

(1) **Francis Ponge:** Le parti pris des choses. **Tradução de João Bénard da Costa.**


«A Sagrada Família»

suaves, mas muitas vezes também da consciência amarga de uma expulsão prematura de caroços. Será preciso tomar partido entre estas duas maneiras de mal suportar a opressão? Toda a esponja é apenas músculo, e se enche de vento, e ora de água limpa e ora de água suja: esta ginástica é ignóbil. A laranja tem um sabor melhor, mas é excessivamente passiva, e esse sacrifício odorante é tratar demasiado bem o opressor. Mas não se disse tudo da laranja se se falou apenas da sua particular maneira de perfumar o ar e de dar prazer ao carrasco. É preciso acentuar a coloração gloriosa do líquido que daí resulta e que melhor que o sumo de limão obriga a laringe a abrir-se largamente, tanto para pronunciar a palavra como para ingerir o líquido, sem qualquer movimento de apreensão da boca anterior, cujas papilas não faz crispar. Para além disto, não há palavras para falar da admiração que merece o invólucro da terna, frágil e rósea bola oval, nesse espesso tampão mata-borrão húmido cuja epiderme, extremamente ténue, mas muito pigmentada, acerbamente sápida, só tem a aspereza exactamente necessária para unir dignamente a luz à forma perfeita do fruto. Agora,

no termo deste estudo demasiado breve e demasiado genérico, é preciso regressar ao caroço. Esse grão, com a forma de um minúsculo limão, apresenta, visto de fora, a cor do tronco branco do limoeiro e, visto de dentro, um verde de ervilha ou de rebento tenro. É nele que se reencontram, depois da explosão sensacional da lanterna veneziana de sabores, cores e perfumes, que constitui a própria bola-fruto, a dureza relativa e a verdura, aliás nunca inteiramente insípida, do tronco, do ramo, da folha. Não é muito, mas é concerteza a razão de ser do fruto.

12

Dia. Exterior. Som directo. Sentada entre ruínas, de perfil para a câmara, uma velha, da qual se vê apenas a cabeça. Ao fundo, dominando quase toda a superfície do enquadramento, a abertura rectangular do que devia ter sido uma janela dando para uma paisagem de campo suburbano com um monte que se recorta contra o céu.

VELHA : Ai o meu filho!

Travelling óptico, muito lento, em direcção à janela. A velha fica fora de campo.

VELHA : **(off):** Neste país, os velhos morrem como cães.

O movimento óptico já deixou para trás a janela e, agora, é apenas visível a paisagem que aqui se indicou, na convicção de que não se pode indicar tudo. Final do movimento óptico.

13

Dia. Sala, junto à janela. Som directo. Para entreter a filha, João provoca um mimodrama de transformação de objectos. Como, no que toca ao propósito deste plano, a palavra seria sempre espúria, decidiu-se distanciar os microfones do espaço (restrito) em que os actores se movem, a fim da captação sonora visar, sobretudo, os ruídos de ambiente. Atribua-se ao puro acaso a ligação do sopro de João, fingindo que enche um balão, com a passagem de um jacto, bem assim como a subida do tom da voz de Catarina, no instante preciso em que o avião sobrevoa a casa, o que se deve à necessidade de se tornar audível para o microfone, ou seja: o condutor da voz para o espectador.

14

Dia. Um canto da sala. Som directo. Ao fundo, paralelo à câmara, um sofá onde estão sentados os pais de Maria. Ao centro, uma mesa rectangular com uma bandeja onde foi servido chá. Do lado esquerdo, sentada numa cadeira, junto aos pais, está Maria. Do mesmo lado, acocorado num banco, mais próximo da câmara, está João, com a cara tapada por uma máscara de porco made in Walt Disney. Do lado direito, por uma questão de equilíbrio

do enquadramento, um candeeiro que pende do tecto, envolvido por um enorme globo de papel branco, em papel de condigno abat-jour. Catarina, aparelhada com uma máquina de filmar de 8 m/m, entra e filma, filma e sai, sendo o único objecto que, durante a maior parte do plano, se desloca. O ruído provocado pela máquina de filmar torna-se particularmente desagradável porque se imiscui impertinentemente na conversa, obrigando o espectador a um maior desgaste da atenção. Apesar disso, este plano será tomado satisfatoriamente por um público que só lamentará que o resto do filme não o continue. Longe dos meus propósitos, no entanto, o tê-lo filmado por transigência com os gostos destes filhos da puta. De resto, quanto mais não seja pelo prazer que tive em trabalhar com uma actriz admirável chamada Dalila Rocha, valeu a pena. A inserção deste plano, no conjunto do filme, obedece a uma brusca variação de registo, e é nesse sentido (duvidoso e precário) que deve ser entendido.

MÃE DE MARIA: Pois nós já estávamos para vir cá pelo Natal, mas o pai não se sentiu muito bem, sabes, aquelas coisas que ele tem às vezes, não sei se reumático.

PAI DE MARIA: Nós não estávamos nada para vir pelo Natal. Foi a tua insistência de vir ver a nossa filha, porque a minha vontade, bem sabes, era nunca cá pôr os pés.

Grunhido de João.

MÃE: Não acredites nisso. Estávamos ansiosos, ó José, estávamos ansiosos por ver a menina, a Catarininha. Há tanto tempo que a gente não a via. Vimo-la em muito pequenina e depois só nos mandaram aquela fotografia dela muito pequenina. Estávamos sempre à espera de receber...

PAI: Só nos mandaram, também é uma forma de dizer. Mandou a Maria, porque eu não acredito que aquele sujeito se recorde de nós para nos mandar absolutamente nada. Nem sequer se interessa com a nossa existência e o melhor é, efectivamente, também nós não nos interessarmos com a dele.

MÃE: Não, não é isso, José. **(Para a miúda que filma)** Que andas a fazer?

MARIA: O pai agora tem passado melhor?

PAI: Eu tenho passado menos mal. Hoje é que me sinto bastante mal disposto. **(Tosse).**

MÃE: Como sabes, foi também a viagem, foi a viagem.

PAI: Foi o cansaço da viagem, especialmente... ou pensar no final da viagem, naquilo a que ela se destinava, ao fim e ao cabo a querer fazer a... como é que eu hei-de dizer? a querer fazer a vontade da tua mãe, mas a saber que isto não

dá prazer nenhum a ninguém, nem traz vantagem para ninguém.

MARIA : Oh! pai!

MÃE : Deixa-o falar, Maria. Não digas isso, José. Estavas ansioso por vir, como eu. Ele agora... sabes, o cansaço, o enervamento, e também estava... estava ele e eu um bocadinho tristes e aflitos com...

MARIA : Eu não tenho escrito. É que eu tenho muito que fazer, mas eu agora vou passar a escrever.

PAI (para Maria): Tens muito que fazer? Em que trabalhas? Em que trabalhas tu?

MARIA : Na fábrica. Continuo a trabalhar...

PAI : Na fábrica. És tu que sustentas a casa, com certeza, não é?

MÃE : José!

PAI : José, como? Alguém sustenta uma casa empoleirado assim no canapé com...

MARIA : Aquilo é uma brincadeira, pai.

PAI : ...com... com uma máscara de porco? Para quê?

MARIA : É uma brincadeira com a Catarina.

MÃE : É para entreter a menina, não é? Cá em Lisboa não há quintais, as criancinhas não têm onde brincar. Ó Catarina, o que andas a fazer? Anda cá dar um beijinho aos avós, anda.

CATARINA : Não!

MÃE : Anda dar um beijinho à avozinha!

MARIA : Venha Catarina, venha dar um beijo à avó!

CATARINA : Não! **(João grunhe).**

MÃE : Estás tão bonita! É tão parecida com a Maria, não é?

PAI : Não queres dar um beijo ao vôvô, também? **(A miúda faz que não com a cabeça. João grunhe).**

MÃE : Anda, tens os olhos tão bonitos!

PAI : Vá lá, anda cá. Anda dar um beijo ao avô.

CATARINA : Não!

PAI : Não, porquê? Foi aquele porco que te disse para não dares beijos? Foi?

MÃE : Não, é que ela agora anda entretida, anda entretida a brincar, não é?

PAI (para a miúda): Ouve: sabias que nós vínhamos cá, sabias?

MARIA : Sabia.

PAI : Sabias que vínhamos cá? E o teu pai, aquele senhor que ali está empoleirado em cima, o que é que ele disse a propósito de nós virmos cá? Disse-te alguma coisa, filha? Ou não te disse nada?

MÃE : Ó José! Já andas na escola, já? Tu já sabes escrever, já? Já? Quando é que escreves uma cartinha aos avós, quando?

Catarina aproxima-se da mesa, pega numa caneta e começa a escrever numa folha de papel.

PAI: Ah! pelo menos a letra é bonita.
MÃE: Escreve muito bem.
PAI: Ora deixa, deixa eu segurar no papel para te auxiliar. E escreves depressa. Gostas de escrever, gostas Catarina? Coisas bonitas? Ensinam-te coisas bonitas para tu escreveres? Deixa lá ver esta.
MÃE: Ai que bonita letra!
PAI: Olha, esta é lindíssima, olha: a escola... a escola é a retrete cultural do opressor. **(Grunhidos de João).** Ensinado com certeza por aquele monstro. **(Aponta na direcção de João Perry a fazer papel de pagador de favas).**
MÃE: Não, não é. São coisas que as crianças ouvem.
PAI: Mas de certeza absoluta! A escola é o retrato cultural do opressor. Ouve lá, filha, tu sabes o que é um opressor, tu sabes?
CATARINA: Não.
PAI: Tu sabes o que é cultural? Portanto, quem é que te ditou esta frase, quem disse para tu escreveres isto? Foi o papá?
MÃE: Não. Ela viu, não foi?

PAI: Foi, foi. Foi o papá que disse para tu escreveres isto?

(O realizador agradece à Catarina a sua exemplar discreção...)

MÃE: Viu num jornal.
PAI: Viste num jornal? Então, como foi? Diz lá!...
MÃE: Ah! deixa a criança brincar. Vais tirar um retrato aos avozinhos, vais? Ora vá, vá, tira um retrato aos avozinhos e à mãezinha também, sim? E depois mandas, está bem? **(João grunhe.)** Olha, ela já fez a comunhão?
MARIA: Não, faz para o ano.
MÃE: Faz para o ano...
PAI: Faz para o ano como? Ela é baptizada? **(João grunhe).** Nunca nos disseste que ela fosse baptizada! **(João grunhe de novo).** É baptizada?
MARIA: É.
PAI: És capaz de me mostrar por aí a certidão de baptismo? Concerteza na igreja passaram-te a certidão de baptismo.
MARIA: Agora não vou encontrar, concerteza.
PAI: Não vais... sim, realmente, nesta barafunda é impossível encontrar qualquer coisa. **(João assobia).**

MÃE: Valha-me Deus, José, então...

PAI: Olha, pede ao teu marido para encontrar, farejando como um porco. Vai farejando que talvez encontre.

MÃE: José! Ó meu Deus...

MARIA: Porque é que não vêm cá mais vezes?

PAI: Daqui a muitos anos, muitos anos. Mas olha, preferia que fosses tu a ir lá para casa. Quando te convenceres que efectivamente o teu ambiente é outro, que ainda lá tens em casa o teu quarto, que os teus pais te esperam e, naturalmente, a Catarina também. E quando estiveres liberta de pessoas como esta, não é? que não te trazem nada e que...

MÃE: Não. José!

PAI: ...nem sequer trabalha! Ele não trabalha em nada, concerteza, pois não?

MARIA: Trabalha.

PAI: Trabalha em quê? Empoleira-se.

MÃE: Ó José, ele está a fazer isto... está a entreter a menina!

MARIA: Está a brincar, pai.

PAI: Mas é uma brincadeira que está para ali quieto! Não diz nada à miúda, a criança anda aqui para trás e para diante e ele não lhe liga sequer. Isto é uma obsessão, é uma tara, concerteza.

MÃE: Não, não digas isso. Sabes, o teu pai lê muito, lê muito, agora anda sempre muito preocupado, lê, lê, não se distrai com televisão nem com nada. Sabes, alguns amigos que ele tinha já morreram, morreu aquele senhor da farmácia...

MARIA: Ai coitado!

MÃE: ...o Joaquim. Pois, e aquelas pessoas com quem ele se dava mais. O doutor Medeiros também saiu de lá, de maneira que ele agora passa assim uma vida mais isolada...

MARIA: Mas têm que se distrair, têm que tentar.

MÃE: Pois, de maneira que está sempre preocupado, preocupado, e acima de tudo preocupado convosco.

PAI: És capaz... capaz de me dizer uma coisa, Maria: qual foi a ideia... quem teve a ideia de pôr aquelas fitas de papel cruzado ali coladas na parede?

MARIA: Por causa dos vidros, para não se partirem, porque às vezes a miúda está a brincar e atiram bolas...

PAI: Tu sabes quando é que se põem aquelas coisas? É quando há... quando há receios de revoluções, de guerras, de agitações...

MÃE: Tem havido revoluções?

PAI: Quer dizer: isto é algum símbolo, deve ser algum símbolo concerteza, algum símbolo revolucionário concerteza, porque realmente, numa casa de paz, ninguém se lembra de pôr aquilo.

MÃE: Não. É para a menina, não é? Ela brinca com a bola e assim...

PAI: Brinca com a bola... Pois...

MÃE: Sim, revoluções assim não há por aqui, pois não?

PAI: Não, revoluções por aqui não há, felizmente. Felizmente, por ora. Vivemos com muita disciplina e... haverá no dia em que estes antropopitecus, olha...

MÃE: O quê? O que disseste, José?

PAI: Não sabes o que é um antropopiteco?

MÃE: Não, filho, não. Eu...

PAI: São uns animais, olha, que se põem nestas posições...

MÃE: Meu Deus, eu passo a vida a trabalhar, sabes, lá na loja...

PAI: ...e que são seres irracionalizados, sempre com vontade de fazer mal.

MÃE: Não faças caso...

PAI: Obsessionados.

MARIA: A mãe tem passado bem?

MÃE: Olha, filha: lá vou trabalhando. Sabes, agora não há pessoal, sabes como é, tudo emigrou, tudo emigrou. As raparigas vão para a fábrica ou vêm para a cidade. **(João assobia)**. Os rapazes novos...

PAI: Talvez o teu marido queira ir trabalhar lá para casa. Medir nastro, vender ao balcão, atender as pessoas...

MÃE: E então?

PAI: O que é que me dizes à ideia?

MÃE: Se lá fossem passar uns dias, assim quando tiveres umas feriazinhas, talvez ele até... gostasse. Era uma vida diferente, não era?

PAI: Mas ele trabalha em quê? Olha, repara ó Maria que tu ainda não me disseste concretamente em que ele trabalha e és casada já... talvez o quê? há sete anos foi quando tu saíste de casa e até agora eu ainda não consegui saber aquilo que ele faz! **(João grunhe)**. Grunhe. Grunhe é o que eu vejo, mas além de grunhir o que é que ele faz? Deixa-te quieta, mulher. Então não ouves que ele grunhe?

MÃE: José! ele está a brincar com a menina, nós viemos aqui...

PAI: Pois, eu sei que está a brincar, mas além de grunhir e brincar com a menina, o que é que ele faz? O que é que ele faz na vida?

MÃE : Olha, tu é que continuas a trabalhar na fábrica, não é? E dás-te bem?
MARIA : Muito bem.
MÃE : Mas tu estás um bocadinho magra. Trabalhas muito, não é?
MARIA : Sempre fui magra.
PAI : E quanto ganhas? Quanto ganhas?
MARIA : Agora, estou a ganhar mais.
PAI : Estás a ganhar mais.
MARIA : Já fui aumentada.
PAI : Já ganhaste menos, mas não dizes quanto ganhaste. E aquilo que ganhas mais, junto àquilo que ele te ganha, ainda é mais do que o mais do que tu ganhas, não é? Quanto é que ele ganha?
MARIA : Mas chega, pai, perfeitamente.
PAI : Mas ele ganha o quê?
MARIA : Não temos problemas.
PAI : O que é que ele ganha?
MÃE : Eles têm uma casa tão bonita!...
PAI : Pois.
MÃE : ...Tão agradável, com tanta luz!
PAI : Está tudo pago? Está tudo pago. Pagaste tu?
MARIA : Pagámos.
PAI : Pagaram. Pois.
MÃE : Sabes, são jovens, têm uma maneira diferente...

PAI : São jovens, não! É doido, um indivíduo neste género é doido necessariamente. Então como é que se pode admitir que nós estamos aqui...

João dá um salto e aterra sobre a mesa, fazendo com que a bandeja caia ruidosamente. Os pais de Maria levantam-se, assustados.

JOÃO : Fora! Fora daqui, pá! Merda! Gordo de merda! Aldrabões! Então, não há guerra? Fora da minha casa!

Enxota os velhos e Maria para fora de campo. Grande berreiro da mãe, sobretudo. Maria ainda volta a entrar no limiar do enquadramento.

MARIA : Nunca mais te perdoo.

João repele-a, grunhindo.

Um reparo: A última frase de João («fora da minha casa!») é um erro de actor. Consenti-la no filme é, mais gravemente, um erro de realização.

15

Dia. O mesmo décor, junto à janela. Maria e João em cima do colchão, sentados em frente um do outro. Travelling fazendo,

lenta e repetidamente, o vai-vém de um percurso em L. Uma ou outra sombra de marcada tristeza não será, todavia, bastante para ofuscar a imensa doçura que, desde a luz aos gestos, passando pelo continuado passeio da câmara, envolve, e anima, todo o plano. Estará, então, a excepção no **larghetto** do quarteto para piano, violino, viola e violoncelo, K. 493 de Mozart, respectivamente interpretado por Fou Ts'ong, Yehudi Menuhin, Walter Gerhardt e Gaspar Cassado (His Master's Voice), com os seus radiosos fingimentos de alegria?

16

Noite. Interior. Som directo. O fundo espelhado devolve-nos, em plano americano, uma imagem de Maria que vemos, junto ao espelho, em plano médio. Sensivelmente de perfil, fixa um ponto fora de campo, na direcção da direita. Diga-se que era a folha de papel em que o texto [2] se encontrava escrito, muito embora a Manuela o tivesse decorado. Entre outras coisas, gabo-lhe também aquela espécie de paciência a que alguns chamam sentido das responsabilidades profissionais.

MARIA: — Porquê mais abnegação do que ciúme, menos desejo que equanimidade?

(2) James Joyce: Ulysse. Tradução de Vitor Silva Tavares, revista por M. S. Lourenço e Fernando Correia Marques.
A muito premiada tradução brasileira é ligeiramente superior à francesa, apesar da chancela da revisão (?) de Joyce. Nenhuma das duas se aconselha, no entanto, a não ser como auxiliares do original.

— De ultraje (matrimónio) a ultraje (adultério) nada mais se ergueu do que ultraje (copulação), no entanto o violador conjugal da conjugalmente violada não tinha sido ultrajado pelo violador adúltero da adulteramente violada.

— Houve retribuição e, em caso afirmativo, qual?

— Assassínio? Nunca. Dois males não fazem um bem. Duelo? Não. Divórcio? Ainda não. Revelação por testemunho indirecto mecânico (cama-automática) ou directo (testemunha ocular dissimulada)? Não, por ora. Acção por perdas e danos pelas vias legais ou agressão simulada com marcas evidentes de sevícias (auto-infligidas)? Não de todo impossível. Em caso afirmativo, então certamente: cumplicidade, introdução da emulação (material ou moral), depreciação, alienação, humilhação, separação que protege a separadora do separado e, de ambos, o separador.

— Através de que reflexões, o reactor consciente contra o vazio da incerteza, justifica a seus próprios olhos os seus sentimentos?

— Da fragilidade predeterminada do hímen, da intangibilidade pressuposta da coisa em si mesma; da incongruência e desproporção entre a auto-prolongante tensão da coisa feita; da d e b i l i d a d e falaciosamente inferida da fêmea, da musculosidade do macho; das variações dos códigos éticos, da natural transição gramatical por inversão que não implica qualquer alteração no sentido de uma proposição aoristo-pretérita (analisada como sujeito masculino, verbo transitivo monossilábico onomatopaico com complemento directo feminino) da voz activa para a sua correspondente proposição aoristo-pretérita (analisada como sujeito masculino, verbo auxiliar e particípio passado quase monossilábico onomatopaico com o agente masculino complementar) na voz passiva; do produto continuado de seminadores por geração; da produção contínua de sémen por destilação; da futilidade do triunfo, do protesto ou da vingança; da inanidade da tão exaltada virtude; da letargia néscia da matéria; da apatia das estrelas.

— Reduzidos à sua forma mais simples, para que satisfação final convergiram

estes sentimentos e reflexões antagónicas?

— Satisfação causada pela ubiquidade nos dois hemisférios terrestres, oriental e ocidental, em todas as ilhas e terras habitáveis, exploradas ou inexploradas (o país do sol da meia-noite, as ilhas dos bem-aventurados, as ilhas da Grécia, a terra prometida), dos adiposos hemisférios posteriores femininos com o aroma do leite e do mel e do calor excretório, sanguíneo e seminal, reminiscentes das famílias seculares de curvas de amplitude, insusceptíveis de modos de impressão ou de contrariedades de expressão, expressivos da muda imutabilidade da animalidade madura.

— Sinais visíveis de ante-satisfação?

— Uma erecção aproximada; uma fascinação atenta; uma elevação gradual; uma revelação errática; uma contemplação silenciosa.

— Depois?

— Beijou os rotundos amareliflões melões melicheirões do seu rabicundo, cada um dos rotundos e melonosos hemisférios, no seu rego amareliflão, com uma

obscura prolongada provocante melo-
-melidorante osculação.

— Sinais visíveis de post-satisfação?

— Uma contemplação silenciosa; uma ocultação errática; uma degradação gradual; uma repulsão a t e n t a ; uma erecção próxima.

— O que seguiu esta acção silenciosa?

— Invocação sonolenta, identificação menos sonolenta, excitação incipiente, catequética interrogação.

17

Dia. Sala, junto à janela. Som directo. João imita uma árvore. A criança começa por tentar trepar à árvore. No mais frontal e cruel despojamento, a pequena ousadia de virar do avesso as tradicionais representações do real, e a oferta, de bandeja, de uma via real para o cinema do futuro. Se não o melhor, pelo menos o mais importante plano do filme. A notícia aqui fica para que, a seu tempo, não se diga que o realizador dormitava rancorosamente, no meio de imbecis.
Só a criança fala, espaçadamente. Está na natureza, assiste às suas metamorfoses e, quando muito, retoca-a a seu bel-prazer. É a criança eloquente?

CATARINA: Vou descer!... Já consegui!... Fazer o pino!... Grande árvore!... Vou arrancar uma folha!... Muito alta!... Não arranquei!... Já arranquei uma!... Jogar à bola!... Um salto de cabeça!... Um cavalo!... Agora vou subir sem almofadas!... Não sou capaz!... Não baloiça!... Não me encontra!... Só posso olhar pelo ramo!... Consegui!... Ainda não perdi!... Olha, mudou-se de posição!... Não consigo!... Aqui é melhor!... Vou subir!... A ver se sou capaz!... Grande árvore!...

João enfiou-se debaixo do colchão.

Tornou-se um monte!... Custa tanto a subir!... E este monte anda!...

Espreita por baixo do colchão.

Está por baixo uma árvore, com uma raiz tão grande!... Está tudo a balouçar!... Está muito vento!... Um ramo já a nascer!... Vou arrancar uma folha!... Já arranquei!...

Aparece, saindo debaixo do colchão, uma perna de João.

Olha: nasceu outro braço!...

Catarina bate alegremente as palmas.

Já nasceu a árvore!... Já ficou sem uma folha!... Consegui!...

Do exterior, o acorde da buzina de um automóvel liga com a primeira nota de piano do plano seguinte.

18

Noite. Chão da sala. Som directo. Começa a ouvir-se a Fantasia para piano, K 475 de Mozart, na interpretação de Vaso Devetzi (His Master's Voice). João e Maria, filmados de cima. João tem o rosto coberto com uma máscara de papelão que representa a morte. Em torno dele, Maria sacode-o e agride-o. De certo modo, trata-se de uma espécie de dança macabra. Para além da gravação simultânea da música (interessava auscultar em que medida iria contaminar o jogo rítmico dos actores), tentou-se igualmente tirar partido dos ruídos, não só vocais como também do próprio corpo dos actores e dos objectos que transportam, nomeadamente do amolgar da máscara que, por vezes, ao readquirir a forma inicial, estala de molde a provocar um curioso efeito de falso assincronismo.

19

Noite. Exterior. Escadaria. Som directo. Maria, descalça e vestindo uma túnica branca até aos pés, a fazer grego made in Marrocos, desce a escadaria, recitando o seguinte texto (3):

(3) **Esquilo:** Agamemnon. **Tradução do francês por Luiza Neto Jorge.**

MARIA : Não mais o oráculo se mostrará através de um véu, qual noiva a desposar, antes penso que etéreo irá lançar-se em plena luz rumo ao sol nascente e, como a onda, envolveu em seus eflúvios uma desgraça ainda maior do que esta. Não mais vos instruirei por meio de enigmas. Hoje, sede testemunhas como descobri e sigo a pista dos antigos crimes. Sei bem que nesta casa mora um coro que nunca dela sai, que entoa em uníssono um cântico que os ouvidos não deleita, que as suas palavras não são belas. Ruidoso bando que para se excitar sangue humano bebeu, não é fácil expulsá-lo do palácio onde mora; é o bando das Eríneas que odeia a nossa raça. Nesta casa encerradas, cantam um hino que recorda o crime inicial, cospem a sua náusea sobre o leito fraterno, em fúria contra aquele que o conspurcou. Será que me enganei ou consegui, como um archeiro, acertar no alvo? Serei eu uma falsa profetisa a murmurar de porta em porta as suas ninharias? Antes que o afirmes, jura-me que nunca te foram contadas as antigas faltas cometidas nesta casa.

Parada num patamar da escadaria, repete várias vezes a cantilena:

> Ah! misérias, misérias da minha cidade inteiramente perdida!

Continua, lentamente, a descer os degraus.

> Ah! Desgraça! Desgraça! De novo o trabalho da adivinhação verídica me faz rodar sobre mim mesma. De novo me perturba o anúncio da sua vinda. Vedes estas crianças junto ao palácio sentadas, semelhantes aos fantasmas dos sonhos? Dir-se-iam filhos a quem seus pais mataram. Têm cheias de carne as mãos... Parecem segurar intestinos e entranhas, fardo lamentável que um pai digeriu. Não ficará tal crime sem castigo, assim o declaro. Um leão sem coragem que, estendido no leito, guarda a casa, medita a toda a hora tirar vingança do meu futuro senhor, pois o meu destino é suportar o jugo dos escravos. E o chefe da armada, destruidor de Ilion, não sonha que essa cadela execrável cujos infindáveis discursos tanta alegria mostravam, qual fúria que dissimula seus desígnios, prepara a sua desgraça. Vede bem onde chega a sua audácia: fêmea que mata o macho, que nome dar a tão odioso animal? Serpente de duas cabeças, Sila oculta entre os rochedos, flagelo dos navegantes, mãe furiosa e foragida do inferno, que contra os seus acalenta uma luta implacável, que uivos de gáudio solta, a celerada, como se tivesse vencido já o inimigo. Todos a julgam feliz com o regresso e a salvação do esposo. Se hoje a incrédulos me dirijo, não importa. Tudo o que tem que suceder, sucede, e em breve tu dirás, em breve também tu infeliz testemunha deste acontecimento, que eram mais que verdadeiras as minhas profecias.

20

Noite. Um círculo de luz projectado contra uma parede branca. Uma boneca de trapos pendurada na parede, ainda no interior do círculo. Maria, cortada um pouco acima da cintura, ocupa o centro do círculo. Som directo montado com fita de silêncio, no começo do plano. Maria ergue um punhal, mas quando se prepara para desferir o golpe, entra em campo a sombra do braço de João que lhe segura o pulso. O punhal cai no chão e o som entra com o ruído da queda. Maria sai bruscamente de campo, soltando um grito que se prolonga através do espaço off. A cabeça de João fica colocada no centro do círculo. Baixar gradual da cabeça. O grito de Maria liga-se com o ruído de uma porta a bater violentamente e que, por seu turno, se liga com a primeira nota de música do plano seguinte.

21
Noite. Sala junto à janela, aliás ocultada pelo reposteiro corrido. Em cima do colchão, João, de frente para a câmara, com o corpo dobrado, rosto junto aos joelhos, tapado pelas mãos. Do lado direito, junto ao vértice do colchão, está Maria, ajoelhada. Ouve-se, desde o início do plano, o Aleluia do motete Exultate jubilate, K. 165 de Mozart, cantado por Teresa Stich-Randall. A direcção é de Karl Ristenpart (Musidisc). Rigorosa oposição música-imagem, não isenta, confesso, de leve ironia. Em diagonal, relativamente à câmara, Maria avança para João, de joelhos, e abraça-o. A figura desenhada evoca a imagística associada às Pietàs.

22
Noite. Espaço completamente negro, à excepção de um foco de luz altamente direccional instalado na perpendicular da câmara e cuja presença só é perceptível quando um objecto o atravessa ou nele se instala. Som directo, montado com silêncio e um fragmento vocal da Região I dos Hymnen de Karlheinz Stockausen, numa realização electrónica dos estúdios da Rádio (WDR) de Colónia (Deutsche Grammophon). Maria, completamente nua, volteia no espaço, aparecendo e desaparecendo da imagem, como quem é atraída e repele a luz, até desaparecer por completo.

23
Dia. Ruínas de uma casa. Silêncio. Plano muito curto: a sua duração é de 4 segundos — intervalo dissonante.

24 (*)
A continuação fantasmática do plano 14, com a sua carga de memória.

25
Dia. Sala, junto à janela. Maria desfecha 6 tiros de revólver para fora de campo, na direcção do colchão.

26
Noite. Sala fracamente iluminada, junto à janela. Atravessado sobre o colchão, distingue-se mal o corpo nu de João, de barriga para baixo, a cabeça voltada para o lado direito. Som directo. Ouvem-se passos. O vulto de Catarina entra em campo. Pára um pouco a olhar para o pai e chama:

CATARINA: Pai. **(Pausa)**. Pai.

Avança mais alguns passos em direcção a uma mesa, pega num objecto que se distingue mal (eu juraria que é um gravador)

(*) Como se pode verificar através da leitura da sinópsis, estava prevista a inserção de 2 blocos de cor que a Direcção do CPC (entidade produtora) não quis suportar financeiramente. Seguia-se um plano a preto e branco, em espaço aberto, e abrindo para uma dimensão epopaica, que, por falta de condições técnicas, também não pôde ser filmado. O plano existente, bem assim como o anterior, são soluções de desesperada emergência, com as quais o filme se desvirtuou e perdeu parte do seu sentido. Pensando melhor, suponho que vou eliminar estes dois planos.

e vai sentar-se, no rebordo do colchão, ao pé do corpo nu do pai, o gravador pousado nos joelhos. Ouve-se um ruído que deve ser (é com certeza) o do ligar do gravador. A abrir, canto de passarinhos (não previsto) que, por certo, teimou em escapar da gravação anterior, em princípio cuidadosamente apagada. Verdade que ninguém encomendou chilreio de passarada, mas como não me move a mais leve animosidade contra os simpáticos bichos deixei que, sem qualquer cerimónia, cantassem no filme. De igual modo vinda do gravador, começa a ouvir-se a voz de João, coincidindo com o apagar e acender intermitente de clarões do exterior e que, assim, continuam até ao final do plano. João diz, portanto, o seguinte (4):

(4) **André Breton:** L'Amour Fou. **Editorial Estampa. Tradução de Luiza Neto Jorge. Foram feitas algumas cómodas alterações que sacrificaram um pouco a qualidade literária de uma tradução que tem o mérito de quase conseguir tornar cativante este livro menor de Breton, à excepção (benévola) das páginas finais (Carta à filha), donde este texto foi extraído. Assim, em lugar do tratamento na segunda pessoa do plural, optou-se pelo, mais comum, da segunda pessoa do singular. Não se pretendeu, com o recurso a uma forma de linguagem corrente e familiar, tornar o texto mais agradável ou acessível ao ouvido, mas apenas evitar o risco inútil e inglório de sujeitar a magnífica tradução da Luiza à prova de uma oralidade que, por razões que lhe são alheias, não a pudesse pôr a coberto do ridículo. Cada filme tem a linguagem que pode ter.**
O período final do texto de Breton («Je vous souhaite d'être follement aimée») encontrou, na tradução da Luiza, a seguinte feliz equivalência: «Gostaria de saber-vos loucamente amada». Não gostaria de saber-vos loucamente zangada.

VOZ DE JOÃO: Que antes de mais nada se enterre de vez o conceito de família! Se te amei como fruto do desejo natural, foi apenas na medida em que te mostraste inalienável daquilo que eu considerava ser a necessidade humana, a necessidade lógica; na medida em que sempre encarei a conciliação dessas duas necessidades como a única maravilha ao alcance do homem, como a única hipótese que lhe resta de se furtar, de vez em quando, à sua ruim condição. Passaste da não-existência à vida graças a um desses acordes felizes, os únicos para os quais me apraz ter bom ouvido. Foste considerada coisa possível, e certa, no momento em que, com o amor mais seguro de si, um homem e uma mulher te desejaram. Afastar-me para longe de ti! Revestia-se para mim da maior importância ouvir-te, por exemplo, responder, um dia, com toda a inocência, a essas perguntas que as pessoas crescidas fazem às crianças: «Com que é que se pensa, como é que se sofre? Como é que se soube o nome do sol? Donde é que a noite

vem?» Como se elas próprias o soubessem! Já que, para mim, és a criatura humana em toda a sua autenticidade, deverias, contra tudo o que é previsível, ser tu mesma a ensinar-mo... Desejo que sejas loucamente amada.

Terminada a leitura do texto, termina o som directo. Travelling de recuo, descobrindo todo o espaço. Com o arranque do travelling começa a ouvir-se o Dies Irae do Requiem, K. 626 de Mozart, na interpretação de Bruno Walter (Philips). Final do travelling.

27
Actualidades: Noite. Clarões de um gigantesco incêndio sobre uma cidade. Panorâmica para um prédio que se desmorona, consumido pelas chamas. Este plano repete-se várias vezes em «pescadinha», ou seja: integral e sucessivamente, até ao fim da música.

ESTE LIVRO FOI COMPOSTO E IMPRESSO NO MÊS DE NOVEMBRO DO ANO MIL NOVECENTOS E SETENTA E QUATRO NA TIPOGRAFIA VALE FORMOSO, DO PORTO.